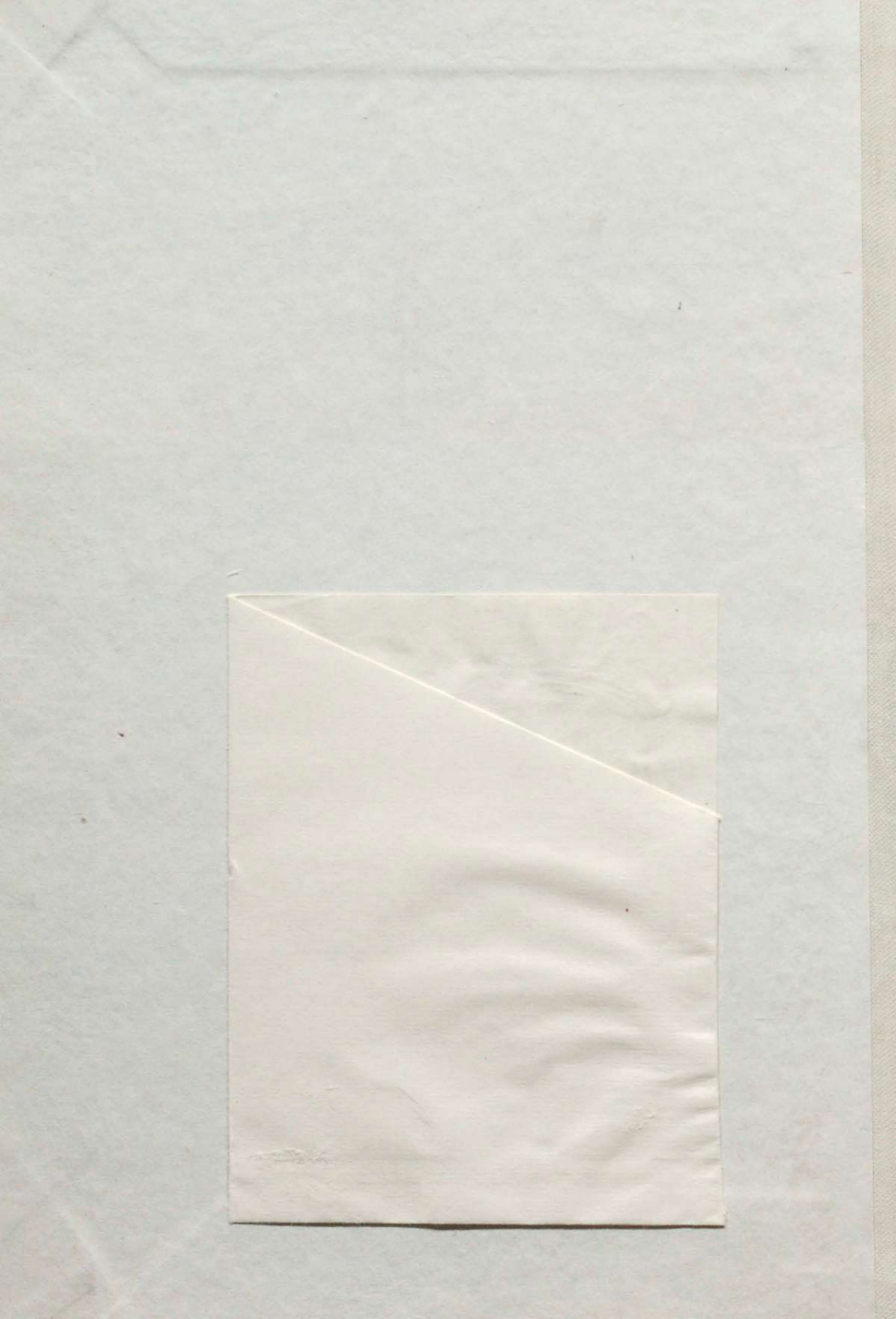


Ѳ. И. БУЛГАКОВЪ.

ВЕНЕРА и АПОЛЛОНЪ

ПОЯСНИТЕЛЬНОЕ ОПИСАНІЕ 40 ПРОИЗВЕДЕНІЙ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНІЯ И ГРЕЧЕСКАГО ИСКУССТВА,

ИЗОБРАЖАЮЩИХЪ

ВЕНЕРУ И АПОЛЛОНА,

СЪ БІОГРАФІЯМИ ИХЪ АВТОРОВЪ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

ТИПОГРАФІЯ А. С. СУВОРИНА. ЭРТЕЛЕВЪ ПЕР., Д. 13

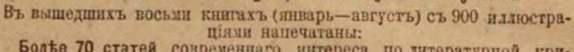
1898

Годъ II. На 1898 годъ продолжается подписка на иллюстрированное ежемѣсячное изданіе **Годъ II.**

НОВЫЙ ЖУРНАЛЪ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИСКУССТВА И НАУКИ

Болѣе 1.500 иллюстрацій на лучшей бумагѣ.



Въ вышедшихъ восьми книгахъ (январь—августъ) съ 900 иллюстраціями напечатаны:

Болѣе 70 статей современнаго интереса, по литературной критикѣ, по вопросамъ общественнымъ и научнымъ.

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА: 115 статей и замѣтокъ на современныя темы, изъ прошлаго, литературныхъ, художественныхъ и научныхъ новостей, изъ артистическаго міра, изъ иностранной журналистики и мелочи.

Съ особой нумераціей страницъ:

ЧЕЛОВѢКОЛЮБІЕ—ИСТИНА—ПРАВОСУДІЕ. (Письмо къ Франціи). **ЭМИЛЯ ЗОЛА.**—ПЕРЕПИСКА РЕНАНА СЪ БЕРТЕЛО. (О положеніи Франціи послѣ 1870 г.).—ПИСЬМО ЭМИЛЯ ЗОЛА КЪ ФЕЛИКСУ ФОРУ.—ПРОЦЕССЪ ЭМИЛЯ ЗОЛА. (Подробное описаніе 15-ти засѣданій суда, изо дня въ день, съ иллюстраціями).—АЛЬФОНСЪ ДОДЭ (Воспоминанія ЛЕОНА ДОДЭ). (Съ портретомъ А. Додэ).—ТАКЪ ГОВОРИЛЪ ЗАРАТУСТРА. Мистическая поэма **ФРИДРИХА НИЦШЕ.**—ПРОФЕССОРЪ КРАМПТОНЪ. Комедія въ 5 дѣйствіяхъ **ГЕРГАРДА ГАУПТМАНА.**

РОМАНЫ, ПОВѢСТИ И РАЗСКАЗЫ. БОРЬБА МІРОВЪ. Романъ **УЭЛЛЬСА.**—ЭЙАЛИНЪ АНГЕЛЪ. Романъ **ТРОЛОПА.**—НОРМАННЫ ВЪ ВИЗАНТІИ. Историческій романъ **ГЮГА ЛЕ-РУ.**—ОПОРА СЕМЬИ. Романъ **АЛЬФОНСА ДОДЭ.**—ПАРИЖЪ. Романъ **ЭМИЛЯ ЗОЛА.**—СЕНЪ-МАРСЪ или заговоръ въ царствованіе Людовика XIII. **АЛЬФРЕДА ДЕ-ВИНЬИ** (съ рисунками).—АРАХНЕЯ. Историческій романъ **ГЕОРГА ЭБЕРСА.**—ПРИКЛЮЧЕНІЕ ПОДЪ НОВЫЙ ГОДЪ. Разсказъ **ЦШОККЕ.**—ДЯДЯ ДЖИМЪ И ДЯДЯ БИЛЛИ. Новая повѣсть **БРЕТЪ-ГАРТА.**—КОНЕЦЪ ЭНРИКУЭЦА. Разсказъ **ЕГО ЖЕ.**—ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ. 4 разсказа **АМБРОЗА БИРСА** (съ англійскаго).—КАКЪ Я ПОМОГАЛЪ СВОЕЙ СУДЬБѢ и что изъ этого вышло. Юмористическій разсказъ **СТОКТОНА** (съ англійскаго).—ТРАГИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНІЕ. Разсказъ **КЛЕМЕНСА ЮНОШИ.**—МАЛЕНЬКІЕ РАЗСКАЗЫ: «Сезоны любви», **П. ШЕНТАНА.**—«Пансіонъ», графа **ОМСТЕДЫ.**—Curriculum vitae, **КЛЕМЕНСА ЮНОШИ.**—ВЪ СОВРЕМЕННОМЪ ДУХѢ, **УЭЛЛЬСА.**—МАРІАННА ВЪ БРАЗИЛІИ, **МАРІИ КОНОПНИЦКОЙ...**

Особое приложеніе: ЛѢТО. Хромолитографія въ 10 краскахъ.

Сверхъ того, напечатанъ **ПЕРВЫЙ РУССКІЙ ПЕРЕВОДЪ** знаменитой эпопеи

РАБЛЭ

Необычайно диковинная жизнь Гаргантюа

(съ французскаго текста XVI вѣка) **СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ ДОРЭ.**

СЪ СЕНТЯБРЬСКОЙ КНИГИ ПЕЧАТАЕТСЯ

Художественная историко-литературная монографія: **ЖЕНЩИНА ВЪ ИСКУССТВѢ** (болѣе 200 гравюръ).

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА 1898 г.:

Годовая (съ 1-го января 1898 г.):	Безъ доставки:	**4 р.,**	съ доставкой и пересылкой	**5 р.**
Полугодовая:	Безъ доставки:	**2 р. 50 к.,**	съ доставкой и пересылкой	**3 р.**

ПЕРВАЯ КНИГА НАПЕЧАТАНА ВТОРЫМЪ ИЗДАНІЕМЪ.

Новые подписчики на 1898 г. безплатно получатъ начало романа Э. Зола „ПАРИЖЪ".

Для гг. служащихъ въ правительственныхъ и общественныхъ учрежденіяхъ допускается разсрочка за поручительствомъ ихъ казначеевъ.

Подписка принимается **ВЪ РЕДАКЦІИ «НОВАГО ЖУРНАЛА ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»**—С.-Петербургъ, Конногвардейскій бульваръ, 13, и въ книжномъ магазинѣ «Новаго Времени» (Невскій, 38), **ВЪ МОСКВѢ**—въ конторѣ Н. Печковской (Петровскія линіи), гдѣ для московскихъ подписчиковъ допускается и разсрочка, а также принимается **только годовая подписка безъ доставки въ Москвѣ—ц. 4 р. 50 к.** Иногородніе и подписчики въ разсрочку благоволятъ адресоваться въ редакцію **«НОВАГО ЖУРНАЛА ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»** (С.-Петербургъ, Конногвардейскій бульваръ, 13).

Редакторъ-Издатель *Ѳ. И. Булгаковъ.*

Ѳ. И. БУЛГАКОВЪ

ВЕНЕРА и АПОЛЛОНЪ

ПОЯСНИТЕЛЬНОЕ ОПИСАНІЕ 40 ПРОИЗВЕДЕНІЙ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНІЯ И ГРЕЧЕСКАГО ИСКУССТВА,

ИЗОБРАЖАЮЩИХЪ

ВЕНЕРУ и АПОЛЛОНА,

СЪ БІОГРАФІЯМИ ИХЪ АВТОРОВЪ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ТИПОГРАФІЯ А. С. СУВОРИНА. ЭРТЕЛЕВЪ ПЕР., Д. 13
1898

Дозволено цензурою 11-го сентября 1898 г. С.-Петербургъ.

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Общее колич. вып.	В переплетной ед. соедин. номера вып.	Таблиц	Карт	Иллюстраций	Служебн. номер	Номера списка и порядковый	197 84/12 г.
6								170 / м 161

Миѳъ о Венерѣ-Афродитѣ.

Если вѣрить Гомеру, Афродита была дочерью Зевса и Діоны. Гезіодъ же говоритъ, что она родилась изъ морской пѣны (ἀφρός), которая была оплодотворена кровью Урана (т. е. Неба), жестоко изуродованнаго своимъ сыномъ Кроносомъ.

Венера родилась не маленькимъ безпомощнымъ и крикливымъ существомъ, а прелестной молодой дѣвушкой чудной красоты. Пѣнящіяся волны понесли ее къ острову Киѳерамъ [1]), а потомъ къ острову Кипру. Очаровательная богиня выбѣжала на берегъ: тамъ, гдѣ ступала ея прелестная ножка, расцвѣли пышные и благоухающіе цвѣты.

По имени этихъ островов Афродиту называютъ Киѳерейской и Кипрійской.

Культъ Афродиты былъ принесенъ въ Грецію изъ Азіи, гдѣ она почиталась, какъ богиня моря, подъ именемъ Астарты. Финикіяне занесли его и въ Сицилію, какъ, напримѣръ въ городъ Эрикъ. Главнымъ мѣстомъ почитанія Афродиты былъ островъ Кипръ, но, кромѣ того, ей были воздвигнуты многочисленные храмы въ приморскихъ городахъ. Однимъ изъ знаменитѣйшихъ считался храмъ въ городѣ Книдѣ, въ Малой Азіи, украшенный статуей Афродиты, изваянной Праксителемъ.

Въ очень скоромъ времени Афродита сдѣлалась вполнѣ національнымъ божествомъ грековъ.

Древняя живопись и изображенія на монетахъ часто представляютъ ее на колесницѣ, запряженной тритонами и эскортируемой гиппокампами, или морскими центаврами.

Образованіе Венеры было поручено заботамъ Горъ (Horae). Ихъ было три: Законность, Справедливость и Миръ: всѣ три—дочери богини правосудія, Ѳемиды, и Зевса.

---

[1]) У южнаго берега Греціи.

О туалетѣ прелестной богини заботились три Граціи.

Съ теченіемъ времени «богиня моря» превратилась у грековъ въ «богиню любви», но второй изъ этихъ образовъ никогда не могъ окончательно затмить собою первый. Спокойное море, въ зеркалѣ котораго отражалось голубое небо, олицетворяло въ глазахъ грека божественную природу. Когда расцвѣло греческое искусство и мѣсто неуклюжихъ идоловъ, сдѣланныхъ изъ грубо отесанныхъ камней, заняли прекрасныя статуи, — тогда греческіе художники любили изображать Афродиту сидящей на тронѣ. Она держала въ рукахъ символы вѣчно юной и прекрасной природы. Взорамъ своихъ поклонниковъ богиня не являлась обнаженной, и лишь воображеніе ихъ могло угадывать прелестныя формы ея тѣла подъ закрывавшими его складками хитона. Школа Фидія и ея послѣдователи изображали Афродиту какъ символъ соединенія мужчины и женщины во всемъ величіи и святости этого союза, цѣлью котораго было скорѣе общее благо, побѣда надъ смертью, чѣмъ мимолетныя чувственныя наслажденія.

Позднѣе, аттическое искусство, проникнувшееся чувственностью, стало представлять въ образѣ Афродиты идеалъ женской красоты, какимъ онъ грезится мужчинѣ.

Павзаній въ своемъ описаніи Ѳивъ упоминаетъ о нѣсколькихъ статуяхъ Афродиты, очень древнихъ, такъ какъ онѣ были сдѣланы изъ дерева кораблей Кадма. Первая изъ этихъ статуй, это—Афродита Небесная; вторая—Афродита Вульгарная; третья же называлась Хранительницей. Такимъ образомъ указывалось три различныхъ вида любви: любовь небесная, т. е. чистая и цѣломудренная, — любовь плотская, — и, наконецъ, любовь безпорядочная, влекущая людей къ кровосмѣшенію и другимъ мерзостямъ. Кто желалъ освободиться отъ преступныхъ и позорныхъ желаній, тотъ долженъ былъ обращаться къ заступничеству Афродиты Хранительницы. Афродитѣ Небесной была посвящена черепаха, эмблема женскаго цѣломудрія, а Афродитѣ Вульгарной—козелъ, имѣвшій обратное символическое значеніе. Венера Небесная носила одѣяніе, усыпанное звѣздами.

Афродита Вульгарная особенно почиталась въ Коринѳѣ. Этотъ приморскій городъ славился красивыми женщинами и ихъ свободными нравами. Въ немъ, между прочимъ, жила знаменитая Лаиса, которой въ «Антологіи» посвящается слѣдующая эпиграмма:

«Я, — та гордая Лаиса, которая играла всей Греціей, какъ пустой игрушкой,—у дверей которой всегда стоялъ рядъ молодыхъ влюбленныхъ поклонниковъ, — посвящаю Афродитѣ это зеркало, потому что не хочу видѣть себя такой, какъ теперь, и не могу видѣть такой, какой я была прежде.»

Въ той же «Антологіи» разсказывается, какъ коринѳская дѣвушка, прядильщица Микарета, посвящаетъ Афродитѣ свою рабочую корзинку, шерсть, веретена и другіе инструменты. Она сжигаетъ ихъ на алтарѣ богини и восклицаетъ: «Исчезайте, инструменты, допускающіе честныхъ женщинъ умирать отъ голода и губящіе красоту молодыхъ дѣвушекъ!»

Островъ Кипръ тоже былъ очень извѣстенъ своими куртизанками. Скульпторъ Пигмаліонъ питалъ такое отвращеніе къ кипрійскимъ женщинамъ,

что рѣшилъ никогда не сближаться съ ними и не жениться. Его пылкое воображенiе рисовало ему образъ прекрасной женщины совершенно иного характера. Изъ дорогой слоновой кости онъ сдѣлалъ статую, въ которой красота формъ соединялась съ цѣломудреннымъ выраженiемъ, но, къ несчастiю, въ статуѣ не было движенiя жизни. Насталъ праздникъ Афродиты. Пигмалiонъ отправился въ переполненный народомъ храмъ богини, гдѣ курился ѳимiамъ и стояли бѣлыя телки съ позолоченными рогами, приведенныя для закланiя.

— «О, великая богиня»,—воскликнулъ Пигмалiонъ,—«дай мнѣ въ жены женщину, столь же совершенную, какъ моя статуя!»

Но, повидимому, богиня затруднялась найти на Кипрѣ женщину, прекрасную и цѣломудренную въ одно и то же время, такъ какъ она предпочла совершить чудо.

Когда Пигмалiонъ вернулся изъ храма домой, онъ подошелъ къ своей статуѣ, обнялъ ее и поцѣловалъ. Тогда, къ своему величайшему удивленiю, онъ увидѣлъ, что яркiй стыдливый румянецъ залилъ щеки его статуи, твердая слоновая кость размягчилась и превратилась въ живое тѣло. Пигмалiонъ въ восторгѣ поблагодарилъ богиню, которая пожелала лично присутствовать на чудесномъ бракѣ скульптора со статуей.

Мы уже говорили, что вначалѣ не было въ обычаѣ изображать Афродиту нагой. Пракситель рѣшился первый представить ее безъ одѣянiя. Въ «Антологiи» сама богиня такъ выражаетъ свое удивленiе:

«Я показывалась Парису, Анхизу и Адонису, но гдѣ Пракситель могъ меня видѣть нагой?»

Плинiй разсказываетъ, что Пракситель, которому жители Коса заказали статую Афродиты, предложилъ имъ сдѣлать выборъ изъ двухъ его произведенiй; одно изъ нихъ представляло Афродиту одѣтую, а другое обнаженную. Они предпочли первую; вторую же Пракситель продалъ жителямъ города Книда, которому эта покупка, какъ извѣстно, принесла славу и богатство.

— «Со всѣхъ концовъ земли»,—говоритъ Плинiй,—«стремятся народы въ Книдъ, чтобы взглянуть тамъ на статую Венеры.»

Царь Никомедъ объявилъ книдянамъ, что если они отдадутъ ему свою статую Афродиты, то онъ заплатитъ всѣ ихъ долги, итогъ которыхъ былъ очень великъ. Они отказались отъ сдѣлки, и Плинiй одобряетъ ихъ рѣшенiе. Въ сочиненiяхъ древнихъ писателей мы часто встрѣчаемъ восторженные отзывы объ этомъ шедеврѣ Праксителя. Для его пьедестала была сочинена слѣдующая надпись:

«Увидѣвъ Афродиту Книдскую, Аѳина-Паллада и Гера сказали одна другой:—Не будемъ болѣе обвинять Париса.»

Книдская статуя Афродиты служила предметомъ подражанiя для большинства обнаженныхъ Венеръ, которыми мы можемъ любоваться въ нашихъ музеяхъ; но, къ несчастiю, самъ оригиналъ потерянъ.

Какой именно видъ имѣла эта статуя? Въ какой позѣ представляла она богиню? Эти вопросы, кажущiеся, повидимому, неразрѣшимыми, такъ

какъ у древнихъ писателей мы находимъ лишь выраженіе ихъ восторга, а не описаніе статуи, разрѣшаются довольно удовлетворительно, благодаря тому, что до нашего времени дошло нѣсколько сохранившихся древнихъ книдскихъ монетъ съ изображеніемъ знаменитой статуи Афродиты. Такъ, на медальонѣ, выбитомъ въ Книдѣ при Каракаллѣ, и на одной изъ монетъ мы видимъ изображеніе обнаженной женщины, которая стоитъ, слегка повернувъ голову въ сторону своего лѣваго плеча, и въ лѣвой же рукѣ держитъ надъ вазой, стоящей около нея на землѣ, какую-то драпировку.

Моделью для Книдской Афродиты Праксителю служила, какъ говорятъ, несравненная Фрина.

Вначалѣ римская Венера и греческая Афродита не были тожественны. Венера, по всей вѣроятности, была тогда богиней садовъ и весны. Неизвѣстно, когда культъ Афродиты былъ перенесенъ изъ Греціи въ Римъ и какимъ образомъ римляне смѣшали ее со своей Венерой. Венера-Афродита пользовалась въ *Римѣ особымъ почетомъ* при Цезарѣ и при Августѣ, которые покровительствовали вѣрованію, что Венера была матерью римскаго народа и, главнымъ образомъ, рода Юліевъ, такъ какъ отъ нея будто бы родился Эней. Вотъ почему ей дано было названіе Genetrix, что означаетъ: Родительница.

Изъ числа другихъ названій упомянемъ слѣдующія: Victrix (Побѣдительница), Conciliatrix (Примирительница), Cloacina (Очищающая), Myrtia (Богиня миртовъ), Calva (Обманщица).

Венеру Побѣдительницу художники изображали съ воинскими доспѣхами Марса: шлемомъ, копьемъ, щитомъ и т. д. Венера побѣдила Марса своей красотой.

Геркулесъ вѣдь тоже сидѣлъ у ногъ Омфалы, и не съ палицей въ рукахъ, а съ веретеномъ. Мы знаемъ, что «сила побѣждаетъ (попираетъ) право», но «красота побѣждаетъ силу».

Къ числу Венеръ Побѣдительницъ археологи относятъ и тѣ статуи, у которыхъ одежда закрываетъ только ноги отъ бедеръ, а одна нога стоитъ или на шлемѣ Марса, или на скалѣ. Въ первомъ случаѣ символизируется господство надъ Марсомъ, во второмъ—надъ міромъ.

Венеру Милосскую считаютъ совершеннѣйшимъ типомъ Венеры Побѣдительницы, это не слабое созданіе, а мужественная красавица: это—героиня. Венера Побѣдительница приближается къ типу Минервы, этой разсудительной, не знающей кокетства, не способной безумно влюбляться, сильной какъ мужчина и все же прекрасной дѣвушки.

Теперь перейдемъ къ другому типу Венеры и разскажемъ, въ краткихъ словахъ, ея романы и ихъ послѣдствія.

Венера вышла замужъ или, вѣрнѣе, была отдана въ жены хромоногому Вулкану. Она не любила своего мужа и не цѣнила его таланта, а онъ былъ, какъ повѣствуютъ миѳы, столь искуснымъ кузнецомъ, что даже боги восхищались его произведеніями, не говоря о томъ, что они очень нуждались въ его помощи: лишь благодаря ему, Олимпъ могъ быть обставленъ съ комфортомъ.

Болѣе всего Венерѣ нравился богъ войны, Марсъ. Изъ-за него она часто измѣняла своему супругу, и въ то время какъ отъ Вулкана у нея не было ни одного ребенка, она подарила Марса четырьмя сыновьями (Эротомъ, Антеротомъ, Деймомъ и Фобомъ), и одной дочерью, Гармоніей.

Солнце, которое все видѣло, донесло Вулкану объ измѣнахъ его жены. Вулканъ выковалъ металлическую сѣть, которая была такъ тонка, что глазъ не могъ ее замѣтить, и такъ крѣпка, что никто не былъ бы въ состояніи ее разорвать. Этой сѣтью онъ накрылъ Марса и Венеру въ часъ ихъ свиданья и созвалъ всѣхъ боговъ посмотрѣть на преступныхъ влюбленныхъ. Это приключеніе очень разсмѣшило безсмертныхъ боговъ. Интересенъ тотъ фактъ, что Вулканъ особенно настаивалъ на возвращеніи ему всѣхъ тѣхъ подарковъ, которые онъ когда-либо дѣлалъ своей недостойной женѣ.

Впрочемъ, что касается Эрота, или Амура, различные миѳы не согласны между собой: нѣкоторые изъ нихъ не признаютъ Амура сыномъ Марса, а говорятъ, что Венера родила его отъ неизвѣстнаго отца. Венера любила также царя Анхиза; отъ него она родила Энея и такимъ образомъ сдѣлалась прародительницей всего римскаго народа.

Миѳъ объ Аполлонѣ.

Аполлонъ и Діана—дѣти Юпитера и Латоны, богини ночи. Ревнивая Юнона, которая была, по словамъ миѳологіи, законной супругой Юпитера, упросила Землю не давать пріюта Латонѣ. Нептунъ, тронутый ея несчастіями, повелѣлъ, чтобы среди моря явился островъ Делосъ, который былъ вначалѣ пловучимъ и потому не принадлежалъ Землѣ. На этомъ островѣ и родились Аполлонъ и Діана.

При рожденіи своихъ божественныхъ дѣтей богиня испытала такія же жестокія мученія, какія составляютъ горькій удѣлъ смертныхъ женщинъ. У ложа Латоны собрались славнѣйшія богини Олимпа, за исключеніемъ «бѣлорукой» Юноны и богини Илиѳіи. Юнона была полна ревнивой ярости, такъ какъ она предчувствовала, что «прекрасноволосая» Латона родитъ сына сильнаго и красиваго. Илиѳія, богиня родовъ, — выражаясь немного вульгарнѣе, олимпійская акушерка,—не явилась лишь потому, что ничего не знала о событіи.

За Илиѳіей послали на Олимпъ Ириду, радугу; она въ одинъ мигъ перелетѣла туда по голубому небу и вскорѣ же вернулась назадъ въ сопровожденіи Илиѳіи.

Когда богини въ первый разъ увидѣли младенца Аполлона, онѣ вскрикнули отъ восторженнаго удивленія: такъ онъ былъ прекрасенъ.

Затѣмъ богини искупали его въ чистой прозрачной водѣ, облекли въ новое бѣлое одѣяніе и опоясали золотымъ поясомъ.

Юнона не могла простить Латонѣ ея романа съ Юпитеромъ и, желая отомстить за свои попранныя супружескія права, напустила на Латону страшнаго змѣя Пиѳона, сына Земли, обязанностью котораго было охранять оракуловъ своей матери у Касталійскаго источника (близъ Дельфъ, у подножія Парнаса).

На одной изъ античныхъ вазъ мы можемъ видѣть, какъ Латона убѣгаетъ въ ужасѣ отъ длинной змѣи, свернувшейся въ кольца и высоко при-

поднявшей голову; но наивныя дѣти, Аполлонъ и Діана, которыхъ мать уноситъ въ своихъ объятіяхъ, не догадываются даже объ опасности и протягиваютъ къ змѣѣ свои маленькія ручки.

Преслѣдуемая неумолимой Юноной, Латона прибѣжала въ Карію (въ Малой Азіи). Здѣсь, въ одинъ жаркій день, томясь жаждой, богиня остановилась на берегу пруда. Карійскіе крестьяне стали грубо гнать Латону, несмотря на ея просьбы и мольбы, и не позволили взять нѣсколькихъ капель воды даже для ея маленькихъ дѣтей. Кромѣ того, своими руками и ногами они взволновали воду у берега и смѣшали ее съ грязью.

Разгнѣванная Латона вспомнила о своемъ божескомъ происхожденіи и поднявъ руки къ небу воскликнула:

— «Вы останетесь навсегда въ этомъ прудѣ!»

И безчеловѣчные карійскіе крестьяне обратились сейчасъ же въ лягушекъ, хрипло квакающихъ и болтающихся въ грязной водѣ.

Волки оказались «человѣчнѣе»: они привели богиню къ берегамъ Ксанѳа. Эта рѣка была посвящена Аполлону. Волкъ тоже одинъ изъ его атрибутовъ, но, какъ кажется, богъ Аполлонъ отплатилъ этому животному неблагодарностью; эпитетъ Lycoctonos означаетъ: «убивающій волковъ».

Фебъ-Аполлонъ, сынъ Ночи, олицетворяетъ солнце. Это ключъ къ разгадкѣ его характера. Почему Аполлонъ «далеко мечетъ свои стрѣлы»? Да потому, что солнце далеко распространяетъ свои лучи.

Солнце видитъ все раньше людей, оно разсѣиваетъ мракъ, а поэтому Аполлону приписывается пророческій даръ, прозрѣніе будущаго во мракѣ временъ.

Солнце сіяетъ надъ красотами природы: Аполлонъ предводительствуетъ Музами, онъ—Musagetes.

Солнце излѣчиваетъ своимъ благодатнымъ и цѣлебнымъ тепломъ и свѣтомъ болѣзни, оздоравливаетъ сырыя и вредныя для здоровья мѣста: Аполлонъ—богъ спасающій отъ мора; его называютъ Medicus; онъ — отецъ Эскулапа, бога медицины (или искуснѣйшаго врача, по другимъ миѳологическимъ сказаніямъ).

Вначалѣ греки символизировали Феба коническими столбами, которые ставились на большихъ дорогахъ. Затѣмъ искусство изображало его въ видѣ юноши, въ которомъ замѣчается скорѣе сила, нежели изящество. Наконецъ, устанавливается тотъ типъ, какой мы видимъ въ прекрасной статуѣ Аполлона Бельведерскаго.

Аполлона всегда изображали безъ усовъ и бороды. Это—юноша: солнце вѣчно остается юнымъ (такъ, по крайней мѣрѣ, всѣмъ казалось и кажется теперь; господа астрономы предсказываютъ ему холодную старость, но мы не всегда вѣримъ даже и правдѣ).

Мы уже упоминали о змѣѣ Пиѳонѣ, преслѣдовавшемъ мать Аполлона. Пиѳонъ былъ убитъ впослѣдствіи Аполлономъ, когда послѣднему отъ Ѳемиды достался во владѣніе Дельфійскій оракулъ, принадлежавшій вначалѣ богинѣ Землѣ, затѣмъ отданный ею своей дочери, Ѳемидѣ. Мѣстомъ оракула было отверстіе въ землѣ, изъ котораго подымались одуряющія испаренія.

Надъ отверстіемъ ставился треножникъ, на который и садилась пророчествовавшая жрица, Пиѳія.

Геркулесъ оскорбилъ однажды грубымъ словомъ Пиѳію, и она отказалась дать ему предсказаніе. Разсерженный Геркулесъ унесъ съ собой треножникъ. Аполлонъ погнался за похитителемъ и сразился съ нимъ. Бой былъ такъ ужасенъ, что Зевсъ Громовержецъ долженъ былъ вмѣшаться и послать лучезарную и страшную молнію.

Вскорѣ послѣ умерщвленія змѣя Пиѳона, Аполлонъ увидѣлъ Амура, натягивавшаго тетиву на свой лукъ, и посмѣялся надъ страннымъ употребленіемъ его оружія. Амуръ обидѣлся и рѣшилъ отмстить Аполлону.

Въ сосѣднемъ лѣсу жила прекрасная нимфа Дафна, дочь Пенея [1]). Амуръ зналъ, что Аполлонъ долженъ будетъ пройти черезъ этотъ лѣсъ и встрѣтиться съ нимфой. Онъ ранилъ Аполлона и Дафну своими стрѣлами. Стрѣлы Амура не одинаковы: однѣ изъ нихъ зажигаютъ въ раненомъ пламенную любовь; другія внушаютъ ничѣмъ непобѣдимое отвращеніе.

Лишь только Аполлонъ увидѣлъ нимфу, онъ почувствовалъ, что сердце его трепещетъ. Онъ пожелалъ приблизиться къ ней, чтобы разсказать о своей недавней побѣдѣ надъ Пиѳономъ. Нимфа отвернулась отъ него, а потомъ, хотя онъ и сказалъ ей, что онъ—богъ свѣта, чтимый во всей Греціи, изобрѣтатель медицины и благодѣтель человѣческаго рода, она не только не остановилась, но бросилась бѣжать отъ него по скаламъ, на которыхъ росъ лѣсъ.

— «Остановись, прелестная нимфа»,—кричалъ Аполлонъ,—«за тобой слѣдуетъ не врагъ. Овца бѣжитъ отъ волка, лань—отъ льва; робкая голубка улетаетъ отъ преслѣдующаго ее орла; но вѣдь это—ихъ враги, между тѣмъ какъ меня влечетъ къ тебѣ горячая любовь. Остановись; я боюсь, что тебя поранятъ, по моей винѣ, шипы кустарниковъ.»

Нимфа не остановилась: она побѣжала еще быстрѣе. Аполлонъ настигъ ее лишь на берегу Пенея.

Тогда испуганная Дафна обратилась къ своему отцу съ просьбой отнять у нея красоту, которая была причиной всего несчастья.

И вотъ въ тотъ самый моментъ, когда Аполлонъ пожелалъ заключить Дафну въ свои объятія, она превратилась въ лавровое дерево.

Удивленный и огорченный богъ свѣта сплелъ вѣнокъ изъ лавровыхъ листьевъ и украсилъ имъ свою лиру. Съ этого времени побѣдители стали получать не дубовые вѣнки, какъ это было прежде, а лавровые.

Исторія нимфы Клитіи и Аполлона можетъ служить доказательствомъ той истины, что

Чѣмъ меньше женщину мы любимъ,
Тѣмъ больше нравимся мы ей.

Аполлонъ не обращалъ на влюбленную въ него Клитію ни малѣйшаго вниманія. Она проливала водопады слезъ, дни и ночи лежала распростертой

---

[1]) Богъ рѣки того же имени.

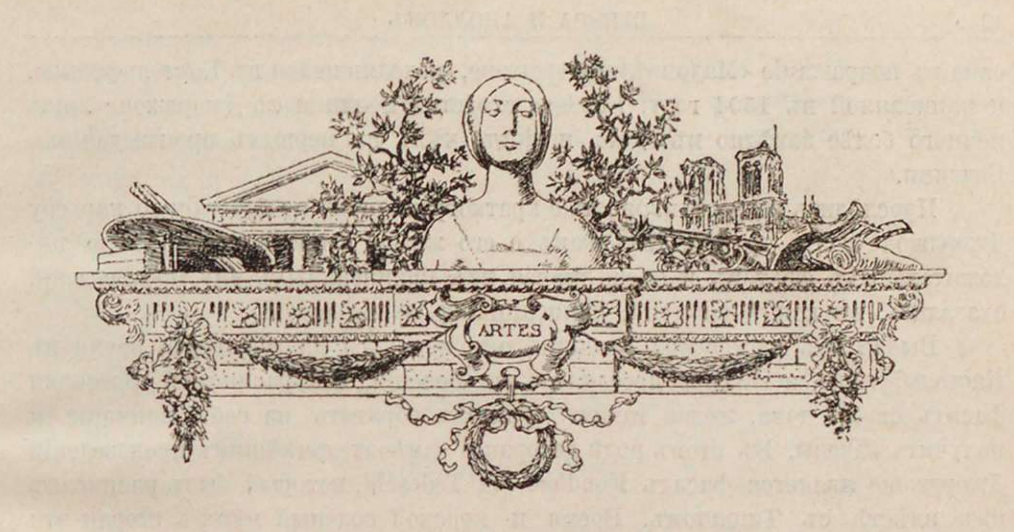
на землѣ, не принимала ни пищи, ни питья, кромѣ небесной росы. Въ концѣ концовъ она пустила корни въ землю, а ея лицо превратилось въ цвѣтокъ, который всегда обращается къ солнцу.

У Аполлона было много друзей. Одного изъ нихъ звали Гіацинтомъ. Это былъ красивый юноша родомъ изъ Лакедемона. Аполлонъ и Гіацинтъ упражнялись однажды въ метаніи диска. Неосторожный Гіацинтъ пожелалъ подхватить дискъ, брошенный Аполлономъ, но дискъ ударилъ его въ голову и убилъ. Изъ крови Гіацинта, оросившей землю на мѣстѣ несчастнаго приключенія, выросли красивые цвѣты, называемые и понынѣ гіацинтами.

Аполлонъ игралъ на лирѣ съ большимъ искусствомъ. Лира — его неотъемлемый атрибутъ. Даже совершенно нагого скульпторы часто изображали его съ лирой въ рукахъ.

Силенъ Марсіасъ хорошо игралъ на флейтѣ. Онъ осмѣлился вызвать Аполлона на музыкальное состязаніе, причемъ было условлено, что побѣжденный будетъ отданъ на полный произволъ побѣдителю. Марсіасъ очаровалъ судей своей игрой на двойной флейтѣ, и они дали было ему предпочтеніе, но Аполлонъ присоединилъ къ игрѣ на лирѣ пѣніе и побѣдилъ. Марсіасъ замѣтилъ, что Аполлонъ соединилъ два искусства (игру на инструментѣ и пѣніе) противъ одного (флейты Марсіаса), но на это Аполлонъ возразилъ, что, подобно Марсіасу, онъ пользовался лишь своимъ ртомъ и пальцами. Аполлонъ, воспользовавшись своимъ правомъ побѣдителя, содралъ съ несчастнаго Марсіаса кожу.

Въ другой разъ, когда Аполлонъ состязался въ музыкальномъ искусствѣ съ богомъ Паномъ, царь Мидасъ осмѣлился предпочесть игру этого послѣдняго игрѣ Аполлона. Разгнѣванный предводитель Музъ наградилъ Мидаса ослиными ушами, которыя бѣдный царь долженъ былъ прятать подъ своей тіарой.



ВЫПУСКЪ I.

Джоржіо Барбарелли (Джорджоне).

Джорджіо Барбарелли, прозванный Джорджоне за свое атлетическое сложеніе, родился въ Кастельфранко, около 1478 года. Онъ былъ незаконнорожденнымъ, и знатная семья Барбарелли, отъ которой онъ произошелъ и которая владѣла помѣстьями въ Кастельфранко, узаконила его лишь тогда, когда онъ, благодаря своему генію, сталъ въ первомъ ряду венеціанскихъ живописцевъ.

Джорджоне былъ отданъ, въ очень юномъ возрастѣ, въ школу Беллини, гдѣ оказалъ быстрые успѣхи въ живописи и внесъ въ прекрасную систему Беллини еще болѣе свободы и шири. Джорджоне вскорѣ прославился блескомъ и силой своего колорита, искуснымъ распредѣленіемъ свѣта и тѣней и правдой изображенія, которой онъ достигалъ постояннымъ и внимательнымъ наблюденіемъ природы. Предполагаютъ, что онъ оказалъ значительное вліяніе на Тиціана, который былъ его сотоварищемъ въ школѣ Беллини, и увѣряютъ, что даже позднѣйшія произведенія самого Беллини,—напримѣръ, его шедевръ «Мадонна и Святые», въ венеціанской церкви св. Захарія, — обнаруживаютъ тенденціи Джорджоне, но, по всей вѣроятности, это произошло потому, что упомянутая картина Беллини была напи-

сана въ подражаніе «Мадоннѣ» Джорджоне, находившейся въ Кастельфранко, и написанной въ 1504 году. Вообще, сходство Беллини съ Джорджоне лишь немного болѣе замѣтно въ этотъ періодъ, чѣмъ въ первыхъ произведеніяхъ Беллини.

Прослѣдить съ достовѣрностью кратковременную, но блестящую карьеру Джорджоне очень трудно, такъ какъ о его жизни извѣстно очень мало положительныхъ фактовъ и очень многія изъ приписанныхъ ему произведеній оказались, въ концѣ концовъ, написанными не его рукой.

Выйдя изъ мастерской Беллини, онъ вернулся на нѣкоторое время въ Кастельфранко, а затѣмъ поселился въ Венеціи, гдѣ расписалъ фресками фасадъ своего дома, желая такимъ образомъ обратить на себя вниманіе и получить заказы. Въ этомъ родѣ декорацій замѣчательнѣйшимъ произведеній Джорджоне является фасадъ Fondaco dei Tedeschi, который былъ расписанъ имъ вмѣстѣ съ Тиціаномъ. Время и морской соленый вѣтеръ стерли эти произведенія со стѣнъ венеціанскихъ зданій, и только офорты Занетти, которые изображаютъ уцѣлѣвшіе остатки фресокъ около 1760 года, знакомятъ насъ съ характеромъ ихъ рисунка.

Будучи еще очень юнымъ, Джорджоне уже писалъ портреты знаменитостей своего времени, какъ, напримѣръ, Гонзалеса Кордуанскаго, дожей Агостино Барбариго и Леонардо Лоредано, и королевы Катерины Корнаро, удалившейся тогда въ уединеніе въ Азоло.

Число произведеній, приписываемыхъ Джорджоне, слишкомъ велико для столь недолгой жизни.

Есть лишь одна картина, принадлежность которой кисти Джорджоне несомнѣнна и можетъ быть доказана документально; это—«Пресвятая Дѣва съ Младенцемъ и со свв. Франческо и Либерале», въ Кастельфранко. Этюдъ рыцаря въ латахъ, очевидно, приготовленный для изображенія св. Либерале на этой картинѣ, находится въ настоящее время въ Лондонской Національной Галлереѣ; это, несомнѣнно, рисунокъ Джорджоне.

Споры относительно картинъ, приписываемыхъ Джорджоне, были очень горячи и длились очень долго, но не дали почти никакихъ положительныхъ результатовъ.

По мнѣнію Чарльза Фейрфакса Муррея, одного изъ величайшихъ авторитетовъ настоящаго времени, Джорджоне можно считать дѣйствительнымъ творцомъ слѣдующихъ картинъ: «Рожденіе Христа», «Поклоненіе волхвовъ», (въ Лондонской Національной Галлереѣ), «Король на тронѣ и свита» (тамъ же), «Рожденіе Христа», принадлежащее Бенсону, «Пресв. Дѣва съ Младенцемъ» и этюдъ для этой картины, находящійся въ Лондонской Національной Галлереѣ, «Астрологъ» (въ Вѣнской Галлереѣ) и «Фигуры въ пейзажѣ».

«Спящую Венеру» тоже вообще приписываютъ ему. Быть можетъ, Джорджоне принадлежатъ и другія картины, но строгая экспертиза не можетъ поручиться за нихъ.

Джорджоне очень любилъ пейзажи, какъ и всѣ великіе венеціанскіе художники, и иногда отводилъ имъ первое мѣсто въ своихъ картинахъ, что можно видѣть въ перечисленныхъ выше произведеніяхъ.

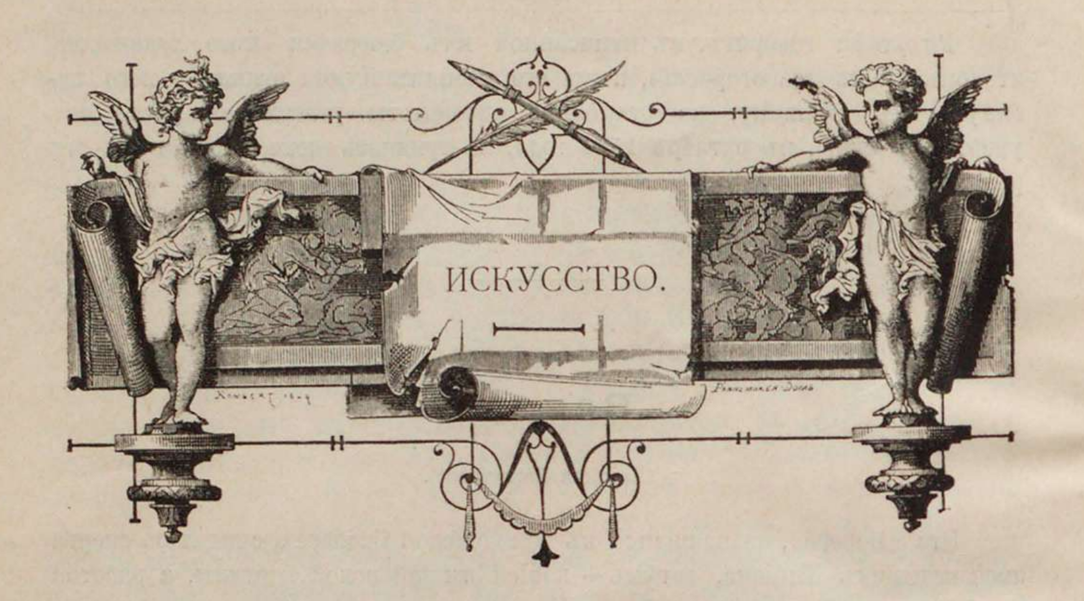
Ридольфи говоритъ, въ написанной имъ біографіи этого художника, что онъ умеръ отъ огорченія, когда его ученикъ Луцци отнялъ у него любимую имъ женщину, но старѣйшіе авторитеты утверждаютъ, что онъ умеръ отъ чумы, въ октябрѣ 1511 года, на тридцать четвертомъ году отъ рожденія.

Венера.

(Картина Джорджоне).

Эта «Венера», находящаяся въ Дрезденской Галлереѣ, считалась сперва произведеніемъ Тиціана, затѣмъ — копіей тиціановской картины, а работой Сассоферрато. Теперь же вообще полагаютъ, что это подлинное произведеніе Джорджоне. Морелли утверждаетъ, что это именно та картина, которую описалъ «Anonimo» и которую считали потерянной.

Дрезденская Галлерея купила эту картину у Венеціи.



Аполлонъ Бельведерскій.

Нѣкоторые критики полагаютъ, что эта статуя есть копія греческаго произведенія, сдѣланная въ началѣ византійскаго періода Римской имперіи. Она была найдена во владѣніяхъ кардинала Джуліано делла Ровере, близъ Гротты-Ферраты (Grotta Ferrata). Взойдя на папскій престолъ, онъ приказалъ поставить ее въ Бельведерѣ. Скульпторъ Монторсоли реставрировалъ верхушку колчана, кисть лѣвой руки, правую руку отъ локтя, верхнюю оконечность древеснаго ствола и незначительныя части ногъ и одѣянія.

Художникъ, создавшій эту статую, желалъ, быть можетъ, представить Аполлона наступающимъ на врага, который въ страхѣ долженъ будетъ отступить передъ грозной эгидой. Художникъ могъ вдохновиться тѣмъ разсказомъ исторіи, по словамъ котораго Аполлонъ отразилъ, въ 278 году до Р. X., нападеніе галловъ на Дельфы. Варвары, испуганные громомъ, молніей, землетрясеніемъ и снѣжной бурей, бѣжали не только отъ стѣнъ осажденнаго ими города, но и изъ предѣловъ Греціи. Во время этого чудеснаго избавленія дельфійцы видѣли Аполлона, который въ образѣ юноши, сіяющаго неземной красотой, поднялся, чрезъ отверстіе въ крышѣ, надъ своимъ храмомъ.

Въ воспоминаніе объ этомъ счастливомъ событіи въ Аполлоновъ храмъ были принесены благодарственные дары, въ числѣ которыхъ находился, быть можетъ, также греческій оригиналъ Аполлона Бельведерскаго. Поза бога и его манера держать эгиду, символизирующія, согласно съ традиціями, грозу, оправдываютъ упомянутое выше предположеніе.

Въ С.-Петербургѣ, у графа Строгонова, находится небольшая бронзовая статуэтка, которая, какъ утверждаютъ, была найдена въ 1792 году

въ Парамиѳіи (въ Эпирѣ). По своей позѣ она тожественна съ Аполлономъ Бельведерскимъ, съ той лишь разницей, что лѣвая рука изображаемаго ею Аполлона держала какой-то предметъ, теперь обломанный ниже кисти руки. Статуэтка, повидимому, еще разъ подтверждаетъ общее мнѣніе объ Аполлонѣ Бельведерскомъ, но Фуртвенглеръ недавно заявилъ, что статуэтка графа Строганова—новѣйшая поддѣлка. Этотъ археологъ, предположенія котораго отличаются болѣе остроуміемъ, нежели вѣроятностью, утверждаетъ, что Аполлонъ Бельведерскій не относится ни къ какому частному историческому случаю и что въ лѣвой рукѣ находился лукъ, символизировавшій, собою эпитетъ: «Далеко мечущій стрѣлы», а правая рука держала вѣтку лавроваго дерева, перевязанную лентами и служащую, въ такомъ видѣ, символомъ милостиваго покровительства Аполлона. Это послѣднее предположеніе Фуртвенглеръ основываетъ на томъ, что на верхнемъ концѣ ствола видны слѣды четырехъ параллельныхъ шнурковъ, къ которымъ привязаны два лавровыхъ листка, обращенные концами внизъ. На боковой поверхности ствола находится еще два такихъ же листа. Гельбингъ говоритъ, что искусственное расположеніе листьевъ указываетъ скорѣе на то, что Аполлонъ держалъ въ правой рукѣ не лавровую вѣтку, а лавровый вѣнокъ, имѣющій, впрочемъ то же значеніе. Кромѣ того, по мнѣнію Гельбинга, правая рука, державшая лавровый вѣнокъ и шерстяной шнурокъ, была выдвинута впередъ болѣе, чѣмъ теперь въ реставрированіи Монторсоли, а верхняго конца ствола касались лишь аксессуары.

Чрезвычайное стремленіе скульптора къ театральной граціи, о чемъ свидѣтельствуетъ поза Аполлона Бельведерскаго, указываетъ на позднѣйшій періодъ, на упадокъ искусства. Вотъ почему вѣроятнѣе всего предположеніе что эта статуя была изваяна въ III-мъ столѣтіи по Р. X.

Паоло Каліари, извѣстный подъ именемъ Паоло Веронезе, величайшій изъ декоративныхъ художниковъ XVI столѣтія, родился въ Веронѣ въ 1528 году. Онъ происходилъ изъ артистическаго рода; его отецъ былъ скульпторъ, а дядя — живописецъ. Онъ началъ, было, изучать скульптуру, но вскорѣ оставилъ ее и занялся живописью. Когда замѣтили его способности къ этому искусству, его отдали въ ученье къ Антонію Бадиле. Ему исполнилось тогда четырнадцать лѣтъ. Немного позднѣе на него оказали вліяніе Джованни Каротто и другіе художники Веронской школы. Двадцатилѣтній Веронезе былъ уже извѣстнымъ и признаннымъ мастеромъ; онъ написалъ «Мадонну съ Младенцемъ» и декорировалъ виллу Сорранцо въ Кастельфранко Онъ, обыкновенно, выбиралъ миѳологическіе сюжеты, но одѣвалъ своихъ персонажей въ роскошные и блестящіе костюмы современной ему эпохи Кардиналъ Эрколе Гонзага сдѣлалъ ему нѣсколько заказовъ, которые онъ выполнилъ въ Мантуѣ. Затѣмъ онъ декорировалъ виллу семейства Порти близъ Виченцы. Декорировавъ, вмѣстѣ со своимъ помощникомъ Баптистой Дзелотти, нѣсколько виллъ въ Венеціанской области, онъ отправился въ 1555 году въ самую Венецію, съ рекомендательнымъ письмомъ къ настоятелю монастыря св. Севастіана, Бернардо Торліони, его земляку, который тотчасъ же доставилъ ему заказъ—декорировать потолокъ въ ризницѣ. Его работа понравилась, и ему поручили изобразить исторію Эсѳири на потолкѣ церкви, а затѣмъ, тоже по заказу монастыря, онъ написалъ запрестольный образъ «Мадонна въ сіяніи славы».

Въ это время искусства достигли въ Венеціи полнаго развитія. Тинторетто писалъ картины въ школѣ монастыря св. Рокка; Тиціанъ, уже старикъ, считался высокимъ авторитетомъ въ вопросахъ, искусства. Онъ сейчасъ же сдѣлался другомъ и покровителемъ новаго пришельца. Поэтому нечего удивляться, что переселеніе Веронезе въ Венецію оказало сильное вліяніе на развитіе его таланта. «Брачный пиръ въ Канѣ», счи-

тающійся однимъ изъ величайшихъ произведеній Веронезе, былъ заказанъ ему въ 1562 году, а въ 1563 году эта картина была уже готова. Она была написана для трапезной монастыря San Giorgio Maggiore (св. Георгія). Это—чисто венеціанскій варіантъ евангелическаго эпизода: въ видѣ музыкантовъ Веронезе изобразилъ на картинѣ своихъ товарищей художниковъ; невѣста, это—Элеонора Австрійская; женихъ—донъ Альфонсо Авалосскій; въ числѣ пирующихъ гостей были изображены Францискъ I, Карлъ V, королева Англійская, Марія, и султанъ Солиманъ. За эту работу Веронезе получилъ 333 червонца и бочку вина: кромѣ того, монастырь покупалъ на свой счетъ краски и полотно и доставлялъ художнику всѣ жизненныя удобства.

Въ 1563 году, благодаря содѣйствію Тиціана, онъ получилъ заказъ декорировать новую библіотеку св. Марка, только-что построенную Сансовино. Здѣсь Веронезе сдѣлалъ три медальона, въ которыхъ аллегорически изобразилъ музыку, математику и славу. Его работа такъ понравилась, что ему присудили золотую цѣпь, призъ за лучшую живопись въ библіотекѣ, а затѣмъ ему было предложено украсить аллегорическими сюжетами потолки и стѣны герцогскаго дворца. И въ этомъ случаѣ вмѣстѣ съ Веронезе продолжалъ работать его давній помощникъ, Дзелотти. Тѣмъ временемъ слава о Веронезе достигла иностраннымъ дворовъ. Франція и Испанія соперничали въ покупкѣ его картины «Вечеря съ Симономъ», которая была написана для монастыря «Служителей Мадонны», пожелавшаго затѣмъ ее продать. Синьорія воспользовалась своимъ правомъ вмѣшательства въ случаяхъ вывоза художественныхъ произведеній за границу и такой продажи ихъ тамъ, которая несовмѣстима съ достоинствомъ Венеціанской республики. Совѣтъ купилъ тогда картину и преподнесъ ее въ даръ французскому королю.

Никакъ нельзя опредѣлить время пріѣзда Веронезе въ Римъ, куда онъ будто бы отправился—(такъ разсказываютъ)—въ поѣздѣ венеціанскаго посла Гримальди. Ридольфи называетъ 1563 годъ, но доказано, что въ этомъ году въ Римъ никакого посольства не отправлялось; кромѣ того, извѣстно, что въ тѣ годы, когда были дѣйствительно отправлены посольства, Веронезе энергично работалъ въ Венеціи.

Мало извѣстно о частной жизни этого художника. Поселившись въ Венеціи, онъ тамъ главнымъ образомъ и жилъ. Въ Верону онъ вернулся, чтобы жениться на дочери своего перваго учителя, Антоніо Бадиле. Отъ этого брака у него родилось двое сыновей: старшій, Габріэль, въ 1568 году, а младшій, Карло, въ 1570 году. Оба они сдѣлались живописцами, причемъ Карло превзошелъ своего старшаго брата.

Веронезе декорировалъ знаменитую виллу Мазеръ, по всей вѣроятности, около 1566 года. Вилла принадлежала его другу, сенатору Барбаро. Здѣсь широко развернулась его блестящая фантазія.

Въ 1573 году Паоло Веронезе предсталъ предъ судомъ Инквизиціи; его обвиняли въ богохульствѣ, по поводу картины «Тайная Вечеря», написанной имъ для монастыря св. Іоанна и св. Павла. На своей картинѣ Веронезе изобразилъ шутовъ и воиновъ, одѣтыхъ въ нѣмецкое платье. На допросѣ онъ сказалъ, что «поступилъ въ этомъ случаѣ подобно другимъ художни-

камъ и безумцамъ» и что онъ «не сумѣлъ инымъ образомъ показать на своей картинѣ, что хозяинъ дома былъ богатъ и пышно жилъ». Безчисленные хитрые вопросы и суровыя указанія на несообразности и неподобающій характеръ многихъ фигуръ на его картинѣ такъ запутали Веронезе, что онъ, совершенно растерявшись, отвѣчалъ: «Я, поистинѣ, убѣжденъ, что на Тайной Вечерѣ не было никого другого, кромѣ Іисуса Христа и Апостоловъ, но когда у меня на картинѣ остается пустое мѣсто, то я заполняю его фигурами моего собственнаго измышленія.» Несмотря на эти объясненія, онъ долженъ былъ закрасить фигуры, не понравившіяся Инквизиціи.

Когда большой пожаръ 1577 года уничтожилъ въ герцогскомъ дворцѣ произведенія Беллини, Карпаччо и Тиціана, то былъ объявленъ конкурсъ на украшеніе дворца новыми картинами. Веронезе не пожелалъ участвовать въ конкурсѣ. Онъ продолжалъ работать въ своей мастерской и, на упреки друзей по этому поводу, отвѣчалъ, что окончаніе уже начатыхъ имъ произведеній важнѣе полученія новыхъ заказовъ. Тѣмъ не менѣе, Веронезе долженъ былъ, вслѣдствіе сдѣланнаго ему предложенія, расписать потолокъ въ дворцовой залѣ совѣта; онъ украсилъ ее двумя произведеніями, представлявшими: «Тріумфъ Венеціи» и «Апоѳеозъ Венеціи».

Филиппъ II употреблялъ всѣ усилія, чтобы привлечь Веронезе къ украшенію Эскуріала, но художникъ отклонилъ эту честь и не поѣхалъ въ Испанію, а остался въ своемъ излюбленномъ городѣ и продолжалъ работать для него.

Жизнь Веронезе была непрерывнымъ тріумфомъ, не омраченнымъ никакими несчастіями.

Въ 1588 году, по случаю празднованія юбилея папы Сикста V, Веронезе принимахъ участіе въ одной процессіи, причемъ простудился и заболѣлъ лихорадкой. Черезъ нѣсколько часовъ онъ умеръ. Его погребли въ церкви св. Севастіана, которую онъ столь блестяще украсилъ своими произведеніями.

Венера и Адонисъ.

(Картина Веронезе).

Художественные критики приписываютъ эту картину различнымъ художникамъ венеціанской школы XVI столѣтія.

Венера и Адонисъ сидятъ рядомъ подъ деревомъ. Купидонъ, стоящій сзади, намѣревается бросить въ нихъ стрѣлу. Венера обняла Адониса своей лѣвой рукой за шею, а правой она придерживаетъ свое ниспадающее одѣяніе; на головѣ у нея вѣнокъ. Адонисъ одѣтъ въ простое пастушеское платье. Онъ нѣжно ласкаетъ Венеру.

Въ дали изображены различныя сцены, относящіяся къ Миррѣ и къ рожденію Адониса.

Эта картина была пріобрѣтена для Лондонской Національной Галлереи на распродажѣ картинъ Гамильтоновскаго дворца, въ 1882 году, за 1.417 фунтовъ стерлинговъ 10 шиллинговъ (около 14 тысячъ рублей). Она написана на полотнѣ, имѣющемъ 2 фута 6½ дюймовъ въ вышину и 4 фута 4 дюйма въ длину.

Венера Капитолiйская.

Эта статуя, подобно многимъ другимъ, представляетъ скорѣе подражанiе нежели точную копiю той Афродиты Праксителя, которая украшала въ древности Книдскiй храмъ этой богини. Она сдѣлана изъ паросскаго мрамора. Ее нашли въ Римѣ, противъ церкви св. Виталiя, между Виминальскимъ и Квиринальскимъ холмами, во время первосвященничества папы Клемента X. Ее тогда помѣстили въ Casa dei Signori Stati. Въ 1752 году, при папѣ Бенедиктѣ XIV, она была перенесена въ Капитолiйскiй музей.

Эта статуя сильно уклоняется отъ своего оригинала. Художникъ взялъ другой моментъ и придалъ всей фигурѣ болѣе легкости, сдѣлавъ ея формы болѣе тонкими. Кромѣ того, онъ замѣнилъ—и очень кстати — лекиѳомъ [1]) стоявшую у ногъ Афродиты гидрiю [2]).

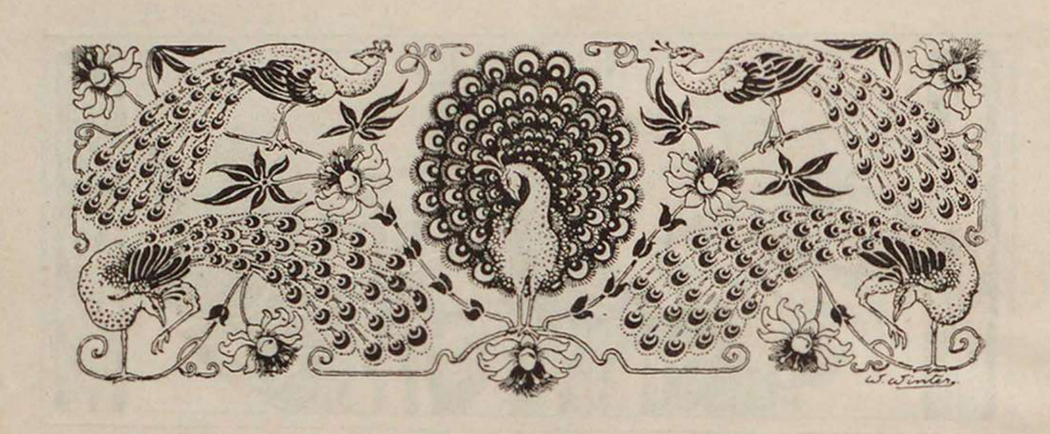
Статуя Афродиты въ Книдскомъ храмѣ представляла богиню въ тотъ моментъ, когда она сбрасываетъ послѣднюю часть своей одежды и стоитъ прямо, при чемъ правой рукой она дѣлаетъ инстинктивное движенiе, чтобы заслонить свою наготу. Капитолiйская же Венера—совершенно нагая. Она, очевидно, закрывается отъ нескромнаго взора сознательно, слегка наклонившись впередъ и заслоняясь обѣими руками. Прическа волосъ тоже сложнѣе, чѣмъ у оригинала, а одѣянiе украшено бахромой. То и другое указываетъ на вкусъ позднѣйшаго перiода.

Капитолiйская Венера, по всей вѣроятности, произведенiе второго или третьяго вѣка до Р. X. Она отличается своей въ высшей степени натуралистической трактовкой.

Въ этой статуѣ реставрированы: кончикъ носа, указательный палецъ лѣвой руки, всѣ пальцы и части кисти правой руки.

[1]) Сосудъ для масла или ароматовъ.

[2]) Сосудъ для воды.



Ламбертъ Сюстрисъ.

Ламбертъ Сюстрисъ родился въ Амстердамѣ въ концѣ XVI столѣтія. Онъ учился живописи сперва у Христофора Шварца въ Мюнхенѣ, а затѣмъ жилъ нѣсколько лѣтъ въ Венеціи и сдѣлался послѣдователемъ Тиціана, но ему никогда не удавалось овладѣть колоритомъ.

Этого художника постоянно смѣшиваютъ съ Ламбертомъ Ломбардомъ, или Сустерманомъ, и съ Ламбертомъ Сутерманомъ, или Суавіусомъ (Suavius).

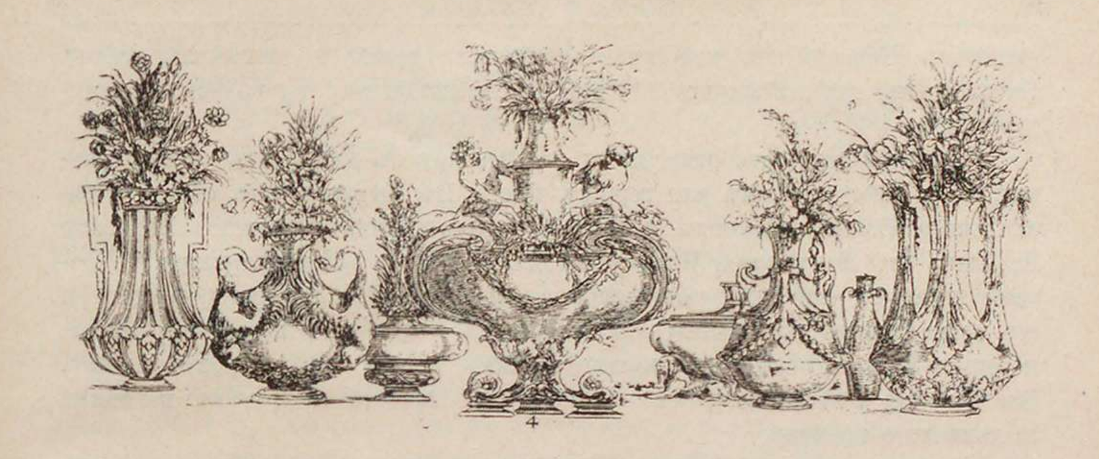
Сюстрисъ процвѣталъ и жилъ главнымъ образомъ въ Мюнхенѣ.

Венера, Купидонъ и голуби.

(Картина Ламберта Сюстриса).

Венера лежитъ на венеціанскомъ диванѣ золотисто-зеленаго цвѣта. Она играетъ съ двумя голубями, которые находятся на полу близъ дивана и въ которыхъ Купидонъ, тоже лежащій на полу, шутя прицѣливается стрѣлой. Темнокрасная драпировка образуетъ фонъ для всей фигуры Венеры. На правой сторонѣ картины изображенъ пейзажъ, въ которомъ мы видимъ бога Марса, вооруженнаго и идущаго спѣшнымъ шагомъ, а совсѣмъ вдали— группу людей, пирующихъ за столомъ.

Эта картина была пріобрѣтена въ XVII столѣтіи изъ коллекціи Людовика XIV. Теперь она находится въ длинномъ коридорѣ Лувра. Ея размѣры: 4 фута 6 дюймовъ въ вышину и 5 футовъ 2 дюйма въ длину.



ВЫПУСКЪ II.

Тиціано Вечелли (Тиціанъ).

Тиціано Вечелли родился въ Пьеве-ди-Кадоре, въ 1477 году. Десяти лѣтъ отъ роду онъ былъ посланъ въ Венецію и отданъ въ ученье къ мозаичисту Себастіано Цуккато, но онъ скоро оставилъ этого мастера и поступилъ въ школу Беллини, гдѣ встрѣтился съ Джорджоне, вмѣстѣ съ которымъ въ 1507 году онъ расписывалъ фресками фасады домовъ, что тогда было въ модѣ. Въ числѣ другихъ его произведеній, особенное восхищеніе вызвала его картина, написанная на воротахъ и изображавшая Правосудіе, а быть можетъ Юдиѳь или Германію. Къ сожалѣнію, соленые туманы, приносимые вѣтромъ съ лагунъ, разъѣли и уничтожили эти чудныя очертанія и краски.

Въ 1511 году, Тиціанъ работалъ въ Падуѣ со своимъ помощникомъ Кемтанволой; они были приглашены для исполненія трехъ фресокъ въ Scuola del Santo. Когда Тиціанъ вернулся въ Венецію, то не засталъ уже великаго Джорджоне въ живыхъ, и могъ считать своимъ все широкое поле дѣятельности.

Въ 1513 году онъ предложилъ Великому Совѣту написать «Битву при Кадоре» въ зданіи Совѣта. Въ награду за это онъ желалъ получить первую вакансію на должность маклера въ Fondaco dei Tedeschi, т.-е. ту привилегію, которой до него пользовались Беллини и Карпаччо. Тиціану поручили написать картину битвы, но патента онъ не могъ получить до самой смерти Беллини, который всѣми силами этому противился. Тиціанъ сдѣлался пре-

емникомъ Беллини въ качествѣ портретиста дожей и закончилъ работу Беллини въ залѣ Великаго Совѣта, къ величайшему удовольствію государства.

Въ 1516 году онъ отправился въ Феррару съ двумя изъ своихъ учениковъ и работалъ тамъ для герцога д'Эсте. Въ Феррарѣ онъ создалъ нѣсколько замѣчательнѣйшихъ и характеристичнѣйшихъ картинъ: «Бахуса и Аріанду» (въ Лондонской Національной Академіи), «Жертвоприношеніе богинѣ веселья», еще одну «Вакханалію» (въ Мадридѣ), портреты герцога и его возлюбленной, красавицы Лауры Діанти,—«Христа съ кесаревой данью», котораго Вазари называетъ поразительнымъ и чудеснымъ произведеніемъ. Въ Феррарѣ Тиціанъ встрѣтился съ поэтомъ Аріосто и другими великими людьми того времени.

Въ этомъ же самомъ году Тиціанъ получилъ заказъ—написать «Успеніе» для главнаго алтаря въ церкви св. Маріи dei Frari. Мантуанскій герцогъ Федерико Гонзага старался пріобрѣсти какое-нибудь произведеніе мастера, уже достигшаго величайшей славы.

Каждый годъ приносилъ ему новыхъ покровителей. Изъ документовъ, касающихся его жизни, мы видимъ, что съ нимъ переписывались папы, короли, императоры, а главнымъ образомъ выдающіеся писатели той эпохи.

Мало извѣстно о семейной жизни Тиціана. Его жену звали Цециліей; она умерла въ 1530 году, оставивъ трехъ дѣтей. Изъ старшаго сына, Помпоніо, ничего хорошаго не вышло; Орацію сдѣлался живописцемъ. Тиціанъ часто срисовывалъ свою дочь, Лавинію. Послѣ смерти жены при Тиціанѣ жила и смотрѣла за дѣтьми его родная сестра. Тогда онъ переѣхалъ изъ своего стараго дома, находившагося близъ Санъ-Самуэле, въ болѣе изящный, въ сѣверо-восточномъ предмѣстьи Бири, гдѣ жилъ по-царски, и у него собирались всѣ знаменитости.

Новѣйшіе критики полагаютъ, что свиданіе Тиціана съ императоромъ Карломъ V въ Болоньѣ произошло въ 1533 году.

Императоръ сдѣлался его покровителемъ и другомъ и засыпалъ его почестями и заказами. Онъ далъ Тиціану титулъ графа, платилъ ему золотомъ, патентами, назначалъ пожалованія, но для полученія послѣднихъ Тиціану приходилось писать безчисленныя письма.

Написанный Тиціаномъ великолѣпный портретъ императора, во весь ростъ, такъ понравился, что въ награду за него онъ получилъ тысячу скуди.

Венеціанское правительство было недовольно тѣмъ, что великій художникъ, заваленный чужими заказами, получалъ жалованье съ 1516 года, а «Битвы при Кадоре» не написалъ. Синьорія издала декретъ, повелѣвавшій Тиціану возвратить деньги, полученныя имъ за все то время, въ теченіе котораго онъ не работалъ для нея. Кромѣ того, Тиціанъ узналъ, что его, быть можетъ, замѣнятъ художникомъ Порденоне. Тогда онъ сейчасъ же «набросалъ на полотно» свою «Битву при Кадоре», и постановленіе о взысканіи и прекращеніи пенсіи было отмѣнено.

Въ Римъ Тиціанъ не ѣздилъ до 1545 года, несмотря на то, что папа неоднократно желалъ сдѣлать ему заказъ. Павелъ III принялъ его съ большими

почестями. Тиціанъ написалъ портретъ папы и портреты семьи Фарнезе. Вазари показалъ ему достопримѣчательности Рима, и Тиціанъ въ первый разъ въ жизни увидѣлъ произведенія Микель-Анджело. Великій флорентинецъ отдалъ ему визитъ, явившись въ Бельведеръ, гдѣ Тиціанъ писалъ свою «Данаю».

Въ 1548 году онъ еще разъ выѣхалъ изъ Венеціи, чтобы встрѣтить императора въ Аугсбургѣ. Даже въ это время, когда Тиціану было семьдесятъ одинъ годъ отъ роду, силы его не слабѣли, что доказывается громаднымъ количествомъ произведеній и ихъ совершенствомъ. Въ Аугсбургѣ онъ написалъ портретъ императора, верхомъ, и портретъ Филиппа II, во весь ростъ. Съ этого времени Филиппъ сталъ часто заказывать ему портреты и картины религіознаго или миѳологическаго содержанія, и потому большая часть замѣчательнѣйшихъ произведеній позднѣйшаго творчества Тиціана попала въ Испанію.

Когда Генрихъ III, король французскій, посѣтилъ Тиціана, послѣднему исполнилось девяносто семь лѣтъ. Пріемъ, оказанный королю, отличался обычнымъ для Тиціана великолѣпіемъ.

Онъ умеръ отъ чумы, въ 1576 году, девяносто девяти лѣтъ отъ роду.

Венера съ зеркаломъ.

(Картина Тиціана).

Эта картина извѣстна подъ названіемъ «Венера Барбариго», потому что находилась въ мастерской Таціана во время его смерти и потомъ, вмѣстѣ со всѣмъ его домомъ, перешла въ собственность семьи Барбариго.

Тиціанъ написалъ ее около 1565 года.

Въ 1600 году она была продана его правнукомъ, Франсуа де-Кантекруазомъ, Рудольфу II, а теперь находится въ галлереѣ Эрмитажа. Размѣры картины: 1,23 метра въ высоту и 1,03 м. въ ширину.

Второй экземляръ этой же же картины былъ написанъ для испанскаго короля Филиппа II. Тиціанъ самъ далъ ему названіе: «Любовь, держащая зеркало передъ Венерой». Эта копія потеряна.

Эдвардъ Бернъ-Джонсъ родился въ промышленномъ городѣ Бирмингамѣ 25 августа 1833 г. Его отецъ былъ валлійскаго происхожденія. Ни его родители, ни другіе члены его семейства никогда не проявляли никакихъ художественныхъ наклонностей, и, за исключеніемъ присутствія кельтской крови, въ его жилахъ нѣтъ рѣшительно ничего, чтобы указывало на роль наслѣдственности въ развитіи его таланта, и, быть можетъ, никогда еще не развивался геній такъ самостоятельно и внезапно. Онъ провелъ дѣтство въ однообразіи и скучной обстановкѣ провинціальнаго города, погруженнаго только въ торговлю и промышленныя предпріятія. Тамъ тогда еще не было ни картинной галлереи, ни художественной школы. Ничто въ этомъ городѣ не нарушало монотоннаго однообразія улицъ и построекъ: не было ни стариннаго собора, ни величественнаго, мрачнаго аббатства, которые способствовали бы развитію мечтательности въ душѣ этого ребенка. Слово «искусство» никогда не произносилось въ его родительскомъ домѣ, члены котораго придерживались строгаго англиканскаго протестантизма.

Къ счастью для будущаго художника, отецъ предназначалъ его къ духовной карьерѣ и послалъ его учиться въ очень хорошую и извѣстную школу короля Эдуарда. Мальчикъ съ жаромъ набросился на изученіе классиковъ. Онъ читалъ съ величайшимъ наслажденіемъ Виргилія и Гомера и находилъ необычайную прелесть и очарованіе въ миѳахъ и легендахъ древняго міра. Въ 1852 году онъ поступилъ въ Оксфордскій университетъ на теологическій факультетъ. Старинный городъ Оксфордъ, красивый и поэтичный, полный воспоминаній о славномъ прошломъ, много способствовалъ развитію его поэтическаго чувства. Тамъ, въ стѣнахъ колледжа онъ встрѣтилъ человѣка, родственнаго ему по духу и съ которымъ его всю жизнь связывала самая тѣсная дружба. Это былъ Вильямъ Моррисъ, будущій «поэтъ-декораторъ и докоративный поэтъ». Ихъ быстро сблизила общая любовь къ уединенію и общій литературный и художественный вкусъ. Въ этомъ же городѣ Бернъ-Джонсъ увидалъ впервые произведенія искусства, которыя произвели на него сильное впечатлѣніе и пробудили въ немъ желаніе посвятить себя

живописи. Это были картины прерафаэлитовъ: Гольмана Гента «Свѣтъ міра» и Россети «Данте собирается писать Беатриче» (Vita Nuova), одно изъ самыхъ лучшихъ и изящныхъ произведеній этого художника. Еще раньше привлекла вниманіе Бернъ-Джонса небольшая гравюра — иллюстраціи Россети къ поэмѣ Вильяма Аллингэма. Мистическое чувство, выраженное въ этой композіи, такъ же какъ и красота формъ, а затѣмъ прелесть колорита его картины—привели въ восторгъ Бернъ-Джонса, и съ этой минуты имъ овладѣло страстное желаніе научиться передавать всѣ его мечты и мысли такимъ же художественнымъ способомъ. Вильямъ Моррисъ сталъ уговаривать друга оставить духовную карьеру и начать заниматься искусствомъ. Но Бернъ-Джонсъ долго не рѣшался на такой крутой переворотъ, и только сильное желаніе увидѣть художника, работы котораго произвели на него такое впечатлѣніе, заставило его отправиться, вмѣстѣ съ Моррисомъ на рождественскія вакаціи въ Лондонъ въ 1855 году. Россети по просьбѣ Раскина преподавалъ тогда рисованіе въ вечернихъ классахъ одной школы. Туда-то отправились оба друга. Личность Россети оказалась вполнѣ соотвѣтствующей тому идеальному представленію, которое составилъ себѣ о немъ по его произведеніямъ его восторженный поклонникъ. Художникъ пригласилъ ихъ къ себѣ въ мастерскую посмотрѣть тамъ рисунки. Онъ былъ пораженъ во время этого посѣщенія той силой воображенія, которой обладалъ Бернъ-Джонсъ, и его тонкимъ и вѣрнымъ пониманіемъ красоты. Онъ сталъ уговаривать его оставить университетъ и приняться за серіозное изученіе искусства. Юноша рѣшился послѣдовать совѣтамъ художника и съ 1856 года, поселившись въ Лондонѣ, начинаетъ изучать искусство подъ руководствомъ Россети. Россети вскорѣ предложилъ ему работу, а именно иллюстраціи для журнала «Illustrated London News», а также исполнить одинъ очень интересный и выгодный зааазъ: сдѣлать эскизы для расписныхъ оконъ одного торговаго дома.

Когда Бернъ-Джонсъ оставилъ университетъ и принялся за азбуку искусства, ему было 23 года, возрастъ, когда большинство художниковъ прошло уже первые трудные годы ученія и овладѣло уже знаніемъ рисунка. Правда, годы, проведенные имъ въ университетѣ, не пропали даромъ, развили его литературный вкусъ, и вообще они способствовали его интеллектуальному развитію. Но никакая способность и сила воображенія, а также поэтическое чувство, не могутъ замѣнить недостатка техники. Никто не сознавалъ этого лучше, нежели онъ самъ, и онъ принялся усердно работать, чтобы наверстать потерянное время. Его усилія не пропали даромъ: онъ вполнѣ овладѣлъ какъ рисункомъ, такъ и всѣми техническими трудностями. Въ 1859 году предпринялъ онъ свое первое путешествіе по Италіи. Тамъ передъ картинами Фра-Анджелико, Сано ди-Піэтро и Дуччо проводилъ онъ въ восхищеніи цѣлые часы. Вернувшись, онъ съ новой энергіей и удвоеннымъ усердіемъ принимается за сочиненіе картоновъ для оконъ въ одной изъ оксфордскихъ церквей и въ томъ же году исполняетъ много акварелей и рисунковъ перомъ и тушью. Сюжетъ для нихъ онъ заимствуетъ изъ поэмъ Теннисона, своего друга Вильяма Морриса и изъ средневѣковыхъ

легендъ. Въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ онъ пріобрѣтаетъ нѣкоторую извѣстность своими расписными окнами, рисунками и акварелями. Акварельное общество избираетъ его въ свои члены. Но только съ выставки 1864 г. становится онъ извѣстенъ и публикѣ. Выставленная имъ акварель «Христосъ, цѣлующій милосерднаго рыцаря» произвела большое впечатлѣніе, и если нѣкоторыхъ поразила композиція, то рѣшительно всѣ признавали силу фантазіи и оригинальность художника.

Послѣ этого произведенія индивидуальный геній художника высказывается все сильнѣе въ его послѣдующихъ картинахъ и акварелляхъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ совершенствуется форма исполненія и рисунка. Въ продолженіе послѣдующихъ семи лѣтъ произведенія Бернъ-Джонса не появляются на лондонскихъ выставкахъ, и публика какъ бы забываетъ его имя. Разъ только за весь этотъ періодъ посылаетъ онъ на акварельную выставку двѣ акварели: «Садъ Гесперидъ» и «Любовь среди развалинъ». Художникъ въ продолженіе тѣхъ семи лѣтъ, когда онъ ничего не выставлялъ, работалъ надъ цѣлымъ рядомъ произведеній, которыя въ послѣдующіе годы составляютъ его славу. Только небольшой кружокъ егодрузей, посѣщавшій его мастерскую, видалъ эти работы; публика же почти позабыла его имя. Тѣмъ неожиданнѣе было для нея появленіе восьми картинъ Бернъ-Джонса на первой выставкѣ Гросвенорской галлереи. Лучшія изъ нихъ: «Дни сотворенія міра», «Зеркало Венеры» и «Мерлинъ-Очарователь» висѣли на самомъ почетномъ мѣстѣ и привлекали толпы зрителей. Если его картина «Laus Veneris», выставленная въ слѣдующемъ году, напоминаетъ по яркости красокъ раскрашенные манускрипты среднихъ вѣковъ, то его «Пѣснь любви» по своей романтичности и нѣжности колорита какъ бы навѣяна произведеніями Джорджоне. Опять-таки на выставкѣ въ Гросвенорской галлереѣ въ 1879 году появляется его большая картина: «Благовѣщеніе», прекрасная по экспрессіи и рисунку. То же самое можно сказать и о его картинѣ «Воскресеніе». Слѣдующее произведеніе на религіозную тему — огромная акварель «Звѣзда Виѳлеема», собственность музея его родного города Бирмингама. Это самая большая акварель, когда-либо исполненная: въ ней 8 футовъ вышины и 12 футовъ ширины. Въ 1884 году появились на выставкѣ опять два произведенія Бернъ-Джонса, вызвавшіе общее восхищеніе: «Колесо Фортуны» и «Король Кофетъ». Цѣлыхъ пять лѣтъ посвятилъ онъ потомъ циклу картинъ, и на этотъ разъ на сюжетъ изъ сказочнаго міра, именно «Спящая Царевна». Изъ остальныхъ его произведеній слѣдуетъ упомянуть о «Золотой лѣстницѣ», замѣчательной по красотѣ лицъ, граціи позъ и нѣжности колорита.

Но всѣ эти картины, масляныя и акварельныя, многочисленныя и разнообразныя, составляютъ лишь незначительную часть его произведеній. Его богатѣйшая фантазія, необычайная быстрота исполненія и точность рисунка нашли себѣ примѣненіе въ различныхъ видахъ декоративнаго искусства, главнымъ образомъ въ рисункакъ для мозаикъ и для расписныхъ оконъ. Первый толчокъ въ этомъ направленіи былъ данъ ему Россети, который доставилъ ему заказъ эскизовъ для оконъ отъ торговой фирмы Повель. Затѣмъ эту фирму пріобрѣтаетъ его другъ Вильямъ Моррисъ, и расписныя

окна, исполненныя по рисункамъ Бернъ-Джонса, стали извѣстны во Франціи и Германіи, въ Индіи и Америкѣ, и его имя сдѣлалось знакомо людямъ, никогда не видавшимъ его картинъ. Названіями рисунковъ, исполненныхъ имъ для этой цѣли, можно было бы наполнить цѣлую книгу. И можно сказать, что нѣтъ такой отрасли декоративнаго искусства, для которой онъ бы не работалъ. Онъ расписывалъ рояли и органы, дѣлалъ рисунки для вышивокъ и тканыхъ ковровъ, для кружевъ и мебели. Ему и его другу Моррису почти всецѣло обязано декоративное искусство въ Англіи своимъ возрожденіемъ и развитіемъ, и они сумѣли пробудить вкусъ публики къ этому искусству. Нельзя даже приблизительно перечислить всѣхъ иллюстрацій, исполненныхъ имъ. Самыя замѣчательныя изъ нихъ, это—иллюстраціи къ поэмамъ его друга Вильяма Морриса, поэта Чосера и иллюстраціи къ «Энеидѣ». Его талантъ и геній были признаны какъ дома, такъ и въ чужихъ странахъ, и въ послѣдніе годы его жизни почести сыпались на него со всѣхъ сторонъ. Онъ получилъ на Парижской всемірной выставкѣ за «Короля Кофета» золотую медаль, былъ награжденъ орденомъ Почетнаго Легіона, былъ выбранъ въ члены-корреспонденты Парижской Академіи Художествъ и, наконецъ, ему была заказана картина для Люксембургскаго Музея. А въ 1894 году онъ получилъ въ Англіи титулъ баронета. Но Бернъ-Джонсъ всегда относился съ большимъ равнодушіемъ къ мірскимъ благамъ и почестямъ. Бернъ-Джонсъ оказалъ искусству и человѣчеству еще одну огромную услугу: онъ спасъ истинную красоту отъ забвенія, на которое, казалось, осудилъ ее нашъ суетливый и матеріалистическій вѣкъ, и, дѣлая это, онъ намъ показалъ на примѣрахъ высокое значеніе красоты. Цѣлую жизнь искалъ онъ ее и добивался ея. Онъ помогъ искусству и художникамъ возмутиться противъ прозаическихъ тенденцій современнаго общества. Воззваніе, съ которымъ онъ обратился къ людямъ его поколѣнія, было воззваніемъ къ истинному искусству, и его жизнь и произведенія оставили глубокій слѣдъ въ искусствѣ.

Венера Epithalamia [1]).

Венера стоитъ съ зажженнымъ факеломъ, облокотившись на пьедесталъ, на которомъ бронзовый купидонъ натягиваетъ свой лукъ. По другую сторону двора, освѣщеннаго луной, за дверью, вокругъ которой рабъ, поднявшись на переносную лѣстницу, укрѣпляетъ гирлянды цвѣтовъ, видна удаляющаяся и сопровождающая невѣсту свадебная процессія.

Эта картина была написана Бернъ-Джонсомъ для свадебнаго подарка.

---

[1]) Свадебная.

Рафаэлло Санціо (Рафаэль).

Рафаэль (Рафаэлло ди-Джованни Санти),—художникъ, имя котораго стало, въ общемъ мнѣніи людей, синонимомъ изящества и красоты въ искусствѣ, и чья жизнь такъ замѣчательна, несмотря на ея кратковременность,—родился въ Урбино, въ 1483 году.

Его отецъ, ученый, и поэтъ былъ однимъ изъ лучшихъ живописцевъ того времени. Весьма вѣроятно, что онъ училъ своего сына живописи, которой, — какъ можно видѣть по написанной имъ поэмѣ, — увлекался въ высшей степени; но онъ умеръ, когда его сыну пошелъ всего десятый годъ, и потому, конечно, не могъ оказать замѣтнаго вліянія на образованіе стиля у будущаго величайшаго мастера.

Кому же Рафаэль обязанъ первоначальной обработкой своего таланта, если и не величайшаго въ исторіи искусства, то, безъ сомнѣнія, самого цѣльнаго и окончательно созрѣвшаго? Это — вопросъ, возбуждавшій и возбуждающій безконечные споры.

Упоминаютъ имя Тимотео ди-Вите, но нѣтъ никакого основанія приписывать ему эту честь. Въ первыхъ произведеніяхъ Рафаэля замѣтно вліяніе Перуджино; онъ былъ знаменитѣйшимъ мастеромъ въ томъ краѣ, гдѣ родился Рафаэль, и наиболѣе подходящимъ человѣкомъ, къ которому могли обратиться съ просьбой позаботиться о мальчикѣ, обнаружившемъ столь очевидный талантъ. Вотъ почему необходимы болѣе вѣскія доказательства въ пользу утвержденія, что Тимотео былъ учителемъ Рафаэля. Недостаточно упоминать объ ихъ дружбѣ и указывать на нѣкоторую общность напра-

вленія, потому что послѣдняя, можетъ быть, есть не что иное, какъ результатъ вліянія Перуджино на нихъ обоихъ. Сходство нѣкоторыхъ произведеній Рафаэля и Тимотео даетъ намъ такое же право предполагать, что Тимотео былъ учителемъ Рафаэля, какъ и наоборотъ.

Мы знаемъ, что Рафаэль учился у Перуджино и что всѣ его первыя произведенія свидѣтельствуютъ о вліяніи этого мастера.

Онъ пріѣхалъ въ Сьену вмѣстѣ съ Пинтурриккіо, который былъ однимъ изъ способнѣйшихъ учениковъ Перуджино и исполнялъ тогда фрески въ библіотекѣ Пикколомини.

За отсутствіемъ достовѣрныхъ указаній, нельзя утверждать, что Рафаэль помогалъ въ этомъ случаѣ Пинтурриккіо. Съ другой стороны, почти несомнѣнно, что они часто работали вмѣстѣ, изучая свое искусство. «Распятіе» изъ коллекціи Дудлея считается первой изъ всѣхъ извѣстныхъ картинъ Рафаэля. Первая же картина, носящая его подпись, это — «Обрученіе», находящееся въ Миланской Галлереѣ и написанное въ 1504 году, но въ этомъ произведеніи уже такъ полно выражается вліяніе Перуджино, что, по справедливому замѣчанію Муррея, Рафаэль долженъ былъ провести по крайней мѣрѣ нѣсколько лѣтъ съ Перуджино, чтобы быть въ состояніи передавать его манеру съ такимъ совершенствомъ. «Сновидѣніе рыцаря» (Лондонская Національная Галлерея), двѣ картины, изображающихъ св. Георгія, «Три Граціи» — всѣ принадлежатъ къ этому раннему періоду, когда подражаніе манерѣ Перуджино такъ очевидно, что не можетъ быть и рѣчи о другихъ вліяніяхъ. Дѣйствительно, ничто другое, — кромѣ страсти къ новымъ гипотезамъ, которой одержимы умы археологическихъ изслѣдователей,—не можетъ служить объясненіемъ того упорства, съ которымъ Рафаэлю желаютъ приписать въ исторіи искусства переходную роль между его отцомъ и Перуджино. Поэма, написанная Санти, явно признаетъ первенство Перуджино и Леонардо надъ всѣми другими мастерами. Такъ какъ въ данномъ случаѣ Леонардо остается совершенно въ сторонѣ, то не можетъ быть сомнѣнія, что Санти — или лично, до своей смерти, поручилъ своего сына попеченію Перуджино, или же, умирая, сдѣлалъ распоряженіе, благодаря которому юный Рафаэль вскорѣ былъ взятъ Перуджино подъ его руководство. Существуютъ вопросы, которые должны разрѣшаться по правилу наибольшей вѣроятности, и мы имѣемъ дѣло здѣсь съ однимъ изъ такихъ вопросовъ. А priori мастерская Перуджино представляется самымъ вѣроятнымъ и подходящимъ мѣстомъ, куда могъ быть посланъ Рафаэль, какъ вслѣдствіе ея близости, такъ и вслѣдствіе того предпочтенія, какое отецъ Рафаэля оказывалъ этому мастеру передъ другими. Дальнѣйшимъ подтвержденіемъ является тотъ фактъ, что произведенія юного художника носятъ отпечатокъ манеры Перуджино и не напоминаютъ другихъ извѣстныхъ мастеровъ. Безъ сомнѣнія, было бы совершенно пустымъ и празднымъ дѣломъ — искать другихъ еще не извѣстныхъ и фантастическихъ источниковъ перваго художественнаго образованія Рафаэля.

Изъ Сьены Рафаель переѣхалъ во Флоренцію, гдѣ онъ подпалъ подъ вліяніе Микель-Анджело, Леонардо и другихъ тосканскихъ мастеровъ. Бла-

годаря этому вліянію его талантъ созрѣлъ и колоритъ измѣнился, какъ это можно видѣть въ Baglioni'евскомъ «Погребеніи», написанномъ въ 1507 году, по возвращеніи Рафаэля въ Перузу.

Въ 1509 году, онъ былъ призванъ Браманте, въ Римъ, и папа Юлій II (Della Rovere) поручилъ ему декорировать Camera della Segnatura, расписанную раньше Содомой, работа котораго испортилась отъ времени, да и вообще была неудовлетворительна.

Здѣсь Рафаэль исполнилъ цѣлый рядъ картинъ, которыя открыли художнику новый міръ искусства: языческая и христіанская философія, классическая поэзія, миѳологія, со всѣми самыми возвышенными ихъ толкованіями, — все это было передано съ такой граціей и такимъ богатствомъ изобрѣтательности, какихъ до того времени не проявлялъ ни одинъ художникъ: открытіе фрагментовъ древней классической живописи и декоративнаго искусства какъ бы зажгло въ его умѣ зарю античныхъ чувствъ, а ослабленіе строгихъ церковныхъ предписаній, — которыя прежде считались обязательными и необходимыми для духовнаго искусства и цѣлей церкви,— придало его фантазіи ту свободу, которую слѣдуетъ считать самой характерной чертой Рафаэлевскаго таланта. Поэтому неудивительно, что это вторженіе новаго и очаровательнаго веселья, этой увлекательной граціи, въ тѣ предѣлы, гдѣ прежде имѣлъ право царить лишь одинъ мракъ аскетизма, привело міръ въ восхищеніе.

Въ теченіе столѣтій считали, что геній Рафаэля достигъ крайнихъ предѣловъ, до которыхъ можетъ подняться художественный талантъ человѣка.

Съ этимъ можно не согласиться, но нельзя не признать, что позднѣйшая, современная реакція тоже зашла слишкомъ далеко, потому что, дѣйствительно, никто не превзошелъ Рафаэля въ академическомъ изяществѣ линій и композиціи и въ классической свободѣ замысла; онъ до сихъ поръ «вызываетъ крикъ удивленія», какъ говоритъ Данте о Джіотто.

У Рафаэля былъ еще одинъ рѣдкій даръ: онъ обладалъ способностью поглощать и ассимилировать умственную силу и чувства другихъ людей. Все, что встрѣчалось ему великаго, налагало отпечатокъ на его мысль. Въ Римѣ онъ былъ окруженъ ученѣйшими и умнѣйшими людьми того времени. Впечатлительный Рафаэль черпалъ вдохновеніе въ этой средѣ.

Кардиналу Бембо, большому знатоку археологіи и философіи, онъ былъ обязанъ большею частью своихъ античныхъ сюжетовъ.

Camera della Segnatura была расписана въ два года. Тогда папа поручилъ Рафаэлю декорировать сосѣднюю залу, называемую залой Геліодора. Здѣсь онъ написалъ «Чудо въ Больсенѣ». Юлій умеръ до окончанія залы Геліодора, и ему наслѣдовалъ Левъ X, который буквально засыпалъ Рафаэля заказами; главнѣйшіе изъ нихъ: декорація фресками покоевъ (Stanze) въ Ватиканѣ, начатая въ 1515 году, декорація залы Константина и ложъ (Loggie). Во всѣхъ этихъ работахъ самимъ мастеромъ былъ сдѣланъ лишь контуръ, а окончательное исполненіе производили его ученики, въ числѣ которыхъ были Джованни да-Удине, Джуліо Романо, Перино дель-Вага и другіе.

Около этого времени Рафаэль побывалъ украдкой въ Сикстинской часовнѣ, гдѣ Микель-Анджело расписывалъ потолокъ. То, что онъ тамъ увидѣлъ, пробудило въ немъ соревнованіе, плодомъ котораго явилась фреска «Сивиллы» въ церкви Санта-Марія-делла-Паче; она была написана для его великаго покровителя—Агостино Киджи.

Одной изъ величайшихъ работъ Рафаэля для папы были иллюстраціи къ «Дѣяніямъ Апостоловъ»; это—серія картоновъ, моделей для ковровъ: они были окончены въ 1516 году. Компетентные критики считаютъ ихъ замѣчательнѣйшими изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ образцовъ академической композиціи.

Рисунки для декораціи Фарнезскаго дворца принадлежатъ къ числу его послѣднихъ произведеній; за исключеніемъ «Галатеи», они были выполнены его учениками, а позднѣе раставрированы, но крайне неумѣло и безобразно.

Онъ же написалъ «Планеты» въ церкви Санта-Марія-дель-Пополо, и по его рисунку была сдѣлана лампада, висящая въ часовнѣ Киджи, находящейся при этой церкви. Въ одно время съ исполненіемъ этихъ большихъ декоративныхъ работъ Рафаэль написалъ нѣсколько картинъ на мольбертѣ, въ томъ числѣ знаменитую «Madonna della Sedia» (Мадонна съ сидѣньемъ), «Madonna di San Sisto» (Сикстинская Мадонна) и др.; кромѣ того, онъ написалъ много портретовъ,—причемъ, однако, драпировка выполнялась учениками.

О жизни Рафаэля извѣстно мало подробностей. Онъ былъ всегда заваленъ безчисленными заказами, и потому врядъ ли у него хватало времени на что-нибудь другое кромѣ работы. Помимо живописи онъ занимался также моделированіемъ и архитектурными рисунками, а послѣ смерти Браманте былъ назначенъ архитекторомъ Собора св. Петра. Папа такъ благоволилъ къ нему, что сдѣлалъ его инспекторомъ и хранителемъ древностей съ правомъ предотвращать разрушеніе надписей и остатковъ древняго искусства. Онъ долженъ былъ жениться на племянницѣ кардинала Бибьены, но этотъ бракъ не состоялся вслѣдствіе ея болѣзни, а затѣмъ и смерти. Онъ любилъ одну женщину изъ простаго народа, извѣстную подъ прозвищемъ Fornarina, такъ какъ она была дочь булочника (fornaro). Рафаэль очень часто изображалъ ее въ своихъ картинахъ. Ея портретъ можно видѣть во Флоренціи; это — «Donna Velata» (Дама подъ вуалью). Рафаэль любилъ ее до самой своей смерти. Вазари говоритъ, что онъ заболѣлъ лихорадкой отъ изнуренія чрезмѣрной работой и что, умирая, «какъ подобаетъ истому христіанину, онъ отослалъ свою любовницу, но прежде чѣмъ написать завѣщаніе, снабдилъ ее средствами, благодаря которымъ она могла жить въ довольствѣ».

Рафаэль умеръ въ страстную пятницу, 26 марта 1520 года. Его тѣло было выставлено въ его мастерской. Въ изголовьи его кровати ученики поставили оставшееся неоконченнымъ «Преображеніе Господне». Весь Римъ, охваченный скорбью, пришелъ проститься съ его тѣломъ. Рафаэль былъ погребенъ въ Пантеонѣ съ большой торжественностью и пышностью.

Венера указываетъ Амуру на Психею.

Это—одна изъ фресокъ Фарнезскаго дворца въ Римѣ, исполненная по рисунку Рафаэля его учениками Джуліо Романо и Франческо Пенни. Вазари, описывая Фарнезскій дворецъ, говоритъ, что «онъ былъ не построенъ, а рожденъ»; онъ принадлежалъ банкиру Киджи, самому щедрому покровителю Рафаэля.

Когда Рафаэлю было поручено декорированіе Фарнезскаго дворца, онъ сдѣлалъ рядъ эскизовъ, причемъ для главной залы выбралъ сюжеты изъ разсказа Апулея о Психеѣ и Купидонѣ.

Описываемая нами фреска изображаетъ Венеру, царицу красоты, въ тотъ моментъ, когда она, терзаемая ревностью, показываетъ Психею Купидону, и проситъ отмстить той за нее, для чего онъ долженъ будетъ зажечь въ сердцѣ Психеи позорную любовь.

Исполненіе Рафаэлевскихъ рисунковъ его учениками вызвало сильнѣйшее разочарованіе, такъ какъ эти фрески оказались гораздо хуже, чѣмъ въ Ватиканѣ. Безъ сомнѣнія, Рафаэль, заваленный множествомъ работъ, не придавалъ большого значенія декорированію частнаго дома, а потому сдѣлалъ лишь общіе наброски сюжотовъ и всецѣло предоставилъ своимъ ученикамъ отдѣлку подробностей. Вотъ единственно чѣмъ можно объяснить меньшія достоинства этихъ фресокъ сравнительно съ другими современными имъ работами Рафаэля.

Венера Милосская.

Венера Милосская, на ряду съ Лаокоономъ и Аполлономъ Бельведерскимъ, принадлежитъ къ наилучшимъ и наиболѣе извѣстнымъ произведеніямъ классической древности. Къ тому же она всегда манитъ любопытство археологовъ своей неполнотою, такъ что попытокъ къ ея возстановленію предпринималось и предпринимается великое множество. Наконецъ, самыя обстоятельства ея нахожденія и появленія въ Луврѣ представляютъ что-то почти романически-загадочное. Понятно поэтому, какой интересъ не только среди спеціалистовъ, но и всѣхъ образованныхъ людей возбудило напечатанное въ концѣ 1896 г. во французской «Illustration» сообщеніе нѣкоего маркиза де-Трогофа (Trogoff), что отецъ его, служившій морскимъ офицеромъ въ Средиземномъ морѣ, видѣлъ статую въ цѣломъ видѣ, и что богиня держала въ рукахъ яблоко. Затѣмъ, на основаніи записокъ де-Трогофа, Венера должна была быть найдена не въ апрѣлѣ, какъ принимается обыкновенно, а въ мартѣ 1822 г. Эти оба свидѣтельства были основательно опровергнуты французскимъ ученымъ Саломономъ Рейнакомъ, убѣдительно доказавшимъ, на основаніи корабельныхъ журналовъ, что во время находки статуи отецъ де-Трогофъ находился въ Смирнѣ, а не на Милосѣ, и что сынъ его недостаточно вдумался въ мемуары своего отца. Какъ водится, статьи Рейнака и де-Трогофа съ новымъ жаромъ возбудили никогда особенно не остывавшій интересъ къ знаменитой статуѣ и послужили поводомъ къ нѣсколькимъ новымъ изслѣдованіямъ, имѣвшимъ цѣлью уяснить указанные выше спорные факты—нахожденіе Венеры и ея восполненіе.

Одинъ крестьянинъ острова Милоса, по имени Іоргосъ (Iorgos), владѣлъ полемъ какъ разъ подъ стѣнами древняго города, недалеко отъ развалинъ театра. Часто выкапывалъ онъ на своемъ владѣніи куски мрамора, которые потомъ употреблялъ для постройки. Такой же матеріалъ искалъ онъ

8-го апрѣля 1822 г., какъ вдругъ его тачка провалилась въ какое-то углубленіе, въ родѣ комнаты, гдѣ онъ и нашелъ верхнюю часть женской статуи, лежащей на землѣ. Мраморъ въ этомъ видѣ не показался Іоргосу пригоднымъ для его строительныхъ цѣлей, и онъ уже хотѣлъ снова засыпать знаменитое произведеніе искусства, но оно было спасено молодымъ офицеромъ французскаго флота Бутье, котораго счастливая случайность привела къ этому мѣсту какъ разъ въ моментъ находки Іоргоса. 19-го апрѣля была открыта и нижняя часть статуи, а также двѣ гермы, которыя находились возлѣ нея. Тотъ же Бутье сдѣлалъ рисунокъ этихъ находокъ, опубликованный впервые имъ только въ 1874 г., а затѣмъ воспроизведенный въ «Запискахъ Мюнхенской Академіи» (въ началѣ 1897 г.). Между тѣмъ французскій консульскій агентъ на Милосѣ, Брестъ, задумалъ купить статую для Франціи и съ этой цѣлью писалъ о находкѣ генеральному консулу въ Смирну. Это сообщеніе Бреста является однимъ изъ важнѣйшихъ доказательствъ невѣрности упомянутаго выше свидѣтельства де-Трогофа, такъ какъ писавшій 12-го апрѣля агентъ прямо говоритъ: «Она, т.-е. статуя, немного обезображена; нижнія части рукъ сломаны (les bras sont cassés).» Одновременно съ этимъ Брестъ повелъ переговоры также съ французскимъ посланникомъ въ Константинополѣ и обязалъ владѣльца статуи не продавать ея никому до полученія рѣшительнаго отвѣта. Тутъ исторія становится гораздо запутаннѣе, потому что, пока ожидался отвѣтъ изъ Константинополя, конкурентомъ французскаго правительства явился какой-то армянскій священникъ, который пріобрѣлъ Венеру для князя Мурузи, такъ что статуя была уже нагружена на купеческое судно подъ австрійскимъ флагомъ. Между тѣмъ посланникъ прислалъ довѣреннаго съ утвердительнымъ отвѣтомъ. Интересно, что Брестъ, который, внѣ сомнѣнія, весьма много потрудится для пріобрѣтенія статуи, пожелалъ преувеличить свои заслуги и разсказывалъ впослѣдствіи, что между французами и австрійцами произошли цѣлые гомеровскіе бои и множество лицъ получило раны, такъ что, если бы не его энергическое содѣйствіе, Луврскій Музей лишился бы своего лучшаго украшенія. Брестъ до того увлекся своей ролью спасителя Венеры, что, явно противорѣча себѣ самому, разсказывалъ, будто и сама статуя пострадала въ этихъ битвахъ. На самомъ дѣлѣ изъ показаній другого очевидца явствуетъ, что австрійцы не только очень охотно уступили статую, но ихъ матросы сами помогали нести ее на французскій корабль. Чудное произведеніе искусства было пріобрѣтено Франціей за нищенскую сумму (550 франковъ). Въ этотъ счетъ пошли и гермы. Пріобрѣтенное сокровище французы оцѣнили очень высоко и сочли принадлежащимъ эпохѣ Фидія, Алкамена или Праксителя. Наиболѣе энергичнымъ противникомъ этого мнѣнія, господствовавшаго до самаго послѣдняго времени, явился мюнхенскій профессоръ Фуртвенглеръ.

Фуртвенглеръ ведетъ свое разсужденіе на основаніи вышеупомянутаго рисунка Бутье, къ которому онъ, впрочемъ, относится критически. Дѣло въ томъ, что вмѣстѣ съ статуями были найдены двѣ надписи, соединенныя Бутье съ гермами. Одна изъ этихъ надписей даетъ слѣдующее неполное обозначеніе имени художника: «...андросъ (можно ду-

мать: Агесандросъ или Александросъ), сынъ Книда изъ Антіохіи при Меандрѣ». А этотъ городъ былъ основанъ только въ 280 г. по Р. X. Мюнхенскій ученый считаетъ, что эту надпись несомнѣнно надо соединять не съ гермами, а со статуей Венеры. Доказательство этому онъ видитъ, во-первыхъ, въ техническихъ условіяхъ, подробно распространяться о которыхъ, за отсутствіемъ рисунковъ Бутье, трудно: кусокъ мрамора съ надписью вполнѣ удобно примыкаетъ къ правому концу постамента Венеры. Затѣмъ нѣтъ ни одного другого примѣра подобныхъ небольшихъ гермъ съ подробнымъ обозначеніемъ имени художника. Наконецъ, французы и сами признали свою неправоту тѣмъ, что заблаговременно спрятали эту надпись отъ глазъ не только иностранныхъ, но и своихъ ученыхъ. Что касается другой надписи, извѣстной также только изъ рисунка Бутье, то чтеніе ея очень неясно.

Остается сказать о попыткахъ къ возстановленію Венеры Милосской, хотя врядъ ли найдется кто-нибудь, кто желалъ бы видѣть эту статую возстановленной новѣйшимъ художникомъ. Какъ упомянуто было, попытокъ этихъ масса, и онѣ отличаются крайнимъ разнообразіемъ. Дѣло дошло до того, что одинъ изъ ученыхъ вставлялъ богинѣ крылья. Въ настоящее время наибольшей вѣроятностью должны обладать три реставраціи. Первая принадлежитъ французу Равессону, считающему, что статуя является частью группы, второе лицо которой есть Аресъ или Тезей. Второй способъ возстановленія предложенъ тѣмъ же Фуртвенглеромъ. Мюнхенскій ученый предполагаетъ высокій столбъ, на который богиня положила свой приподнятый лѣвый локоть. Аналогію подобному возстановленію Фуртвенглеръ усматриваетъ въ изваяніи Тихи (богиня случая и судьбы) Милосской, которая также опирается на столбъ. Послѣднее по времени возстановленіе, отчасти примыкающее къ Фуртвенглеру, принадлежитъ Булле. Онъ полагаетъ, что, судя по обороту головы и положенію плечъ богини, возлѣ верхней части ея тѣла должно находиться нѣчто такое, что, если и не привлекаетъ прямо вниманія Венеры, то все же побуждаетъ ее обратиться преимущественно въ одну сторону. Такимъ образомъ столбъ, принимаемый Фуртвенглеромъ, долженъ имѣть на себѣ что-нибудь, и притомъ едва ли что-нибудь иное, какъ не Эроса. Булле объясняетъ группировку такимъ образомъ: «Богиня возлагаетъ ласково правую руку на затылокъ сына, и притомъ такъ, что только нижняя часть руки, отъ которой ничего не осталось, покоится на лѣвомъ плечѣ Эроса, а опущенная лѣвая рука держитъ яблоко.»

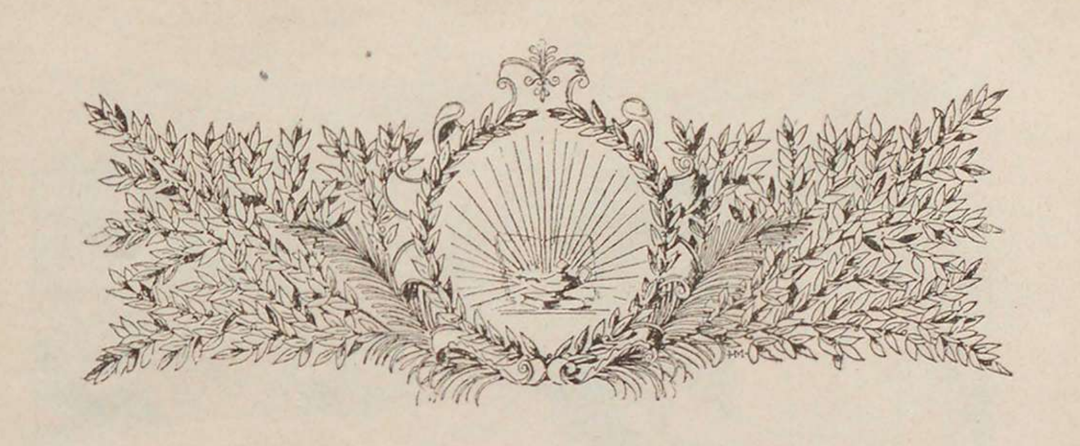
Эта статуя и своимъ видомъ и техникой работы такъ сильно походитъ на статуи Побѣдъ аѳинскаго храма Nike Apteros (Побѣды Безкрылой), что ее слѣдуетъ отнести къ той же самой эпохѣ, а именно ко времени процвѣтанія школы Скопаса (Scopas). Считать ли ее Побѣдой или Венерой?—этотъ вопросъ продолжаетъ вызывать споры между археологами. Миллингеръ, писавшій первымъ на эту тему, говоритъ, что это—Venus Victrix (Венера Побѣдительница). Саломонъ Рейнакъ, одинъ изъ самыхъ компетентныхъ ученыхъ по греческой археологіи, еще недавно считалъ эту статую Побѣдой или Venus Victrix. Капуанская Венера есть какъ бы воспоминаніе о ней, а Венера въ Брешіи, по всей вѣроятности, не что иное, какъ бронзовое подражаніе.

Но вотъ почти на дняхъ прибавилась новая гипотеза. Тотъ же Рейнакъ, хранитель Сенъ-Жерменскаго Музея въ Парижѣ, напечаталъ въ «Chronique des arts» результаты своего новаго изслѣдованія о знаменитой статуѣ. Онъ утверждаетъ и старается доказать, что эта Афродита (Венера) Милосская—вовсе не Венера, не богиня красоты и граціи, но Амфитрита, супруга Посейдона, который выбралъ ее себѣ въ жены изъ Нереидъ. И дѣйствительно, мысль о томъ, что богинѣ, представленной въ этой фигурѣ, чего-то недостаетъ съ лѣвой стороны, не покидалась никогда. Иначе являлся бы загадочнымъ ея поворотъ головы влѣво. А такъ какъ на плинтусѣ не обрѣталось мѣста для какой-либо другой фигуры, то возникло предположеніе, что рядомъ съ этой женщиной могла стоять мужская фигура. Если это милосское произведеніе дѣйствительно не Афродита, то невольно является мысль о какомъ-либо водяномъ божествѣ. И Рейнакъ думаетъ о такомъ, именно—объ Амфитритѣ.

Въ 1877 г. на Милосѣ найдены двѣ статуи: одна—Посейдонъ, больше натуральной величины, подобно Луврской Венерѣ (Посейдонъ тутъ смотритъ вправо), другая—безъ головы—имѣетъ надпись: «Теодоридосъ, сынъ Даистритоса, Посейдону.» Стало быть, Теодоридосъ посвятилъ эту статую Посейдону; рядомъ съ богомъ мореплавателей онъ поставилъ Амфитриту. Въ виллѣ Альбани имѣется барельефъ, гдѣ Посейдонъ, властитель водъ, стоитъ рядомъ съ нѣжной и стройной фигурой своей богини; существуютъ и камеи съ подобной композиціей. Наконецъ, нельзя не упомянуть, что и раньше обращалось вниманіе на родственность между статуей Венеры Милосской и Посейдономъ въ Аѳинахъ. Этотъ морской богъ имѣетъ тѣ же пропорціи, какъ и милосская статуя; онъ держится одной рукой за край одѣянія; верхняя часть тѣла также обнажена, и аналогія въ поворотѣ головы и шеи обоихъ прямо-таки поразительная. Обѣ статуи родственны по исполненію; обѣ больше натуральной величины; мраморъ и трактовка одѣянія одинаковы; обѣ смотрятъ другъ на друга.

Рейнакъ теперь даетъ новое освѣщеніе этому художественному произведенію и разрѣшаетъ загадку двухъ тысячъ лѣтъ. Милосская статуя должна быть Амфитритой, а не Афродитой, и, по Рейнаку, относится къ 370 г. до Р. Х. Эти обѣ миѳологическія женщины не только имѣютъ сходно звучащія имена, но и родственны между собой, какъ народившіяся изъ моря. Амфитрита у Гомера—представительница шумнаго, мрачнаго теченія моря; у нея темно-синіе глаза, и она владычествуетъ надъ волнами. Она выставляется какъ противоположность Земли. Телемакъ говоритъ, что ни одинъ изъ людей не вѣдаетъ, гдѣ умеръ его отецъ: на землѣ ли его одолѣли непріязненные люди, или же въ морѣ, въ волнахъ шумящей Амфитриты.

Какъ бы то ни было, милосская богиня и отъ такого новаго ея титулованія нисколько не проигрываетъ. Она остается женской фигурой, жизненной и въ то же время идеальной, и ея реалистическія черты (трактовка прически и одѣяніе, легкія складки полноты) гармонирують съ ея высшей красотой.



Аполлонъ Киѳаредъ.

Эта статуя найдена была въ 1774 г. въ античной виллѣ на юго-востокъ отъ Тиволи, по древней via Cassia, вмѣстѣ со статуями Музъ; нынѣ она находится въ Ватиканскомъ Музеѣ. Реставрированы у ней нѣсколько частей вѣнка, кончикъ носа, подбородокъ, почти вся правая рука съ плектромъ, часть лѣвой руки, лѣвая нога и нѣкоторыя части одежды.

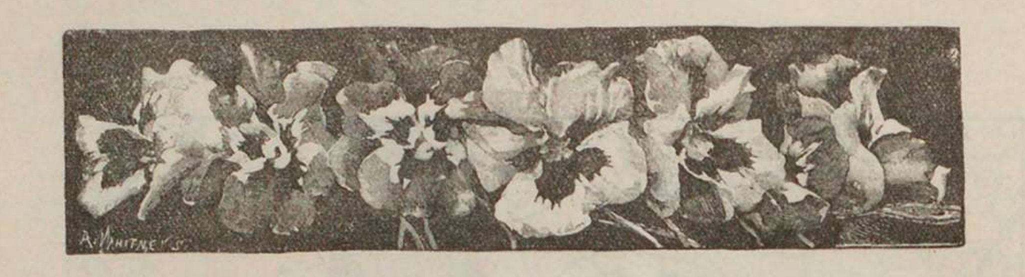
Богъ изображенъ въ нѣсколько театральной позѣ. Энтузіазмъ, съ какимъ предается онъ своему искусству, игрѣ на киѳарѣ, замѣтенъ во всемъ порывѣ его тѣла, легкомъ наклоненіи головы къ правому плечу и въ выраженіи лица. Одѣтъ онъ въ длинную паллу, праздничный костюмъ игроковъ на киѳарѣ (киѳаредовъ). Эта статуя является какъ бы продолженіемъ типа Аполлона Бельведерскаго. Послѣ побѣды надъ врагомъ, грозный богъ-побѣдитель становится пѣвцомъ, торжественно празднующимъ счастье своего народа. Долгое время эту статую считали репликой оригинала знаменитаго греческаго ваятеля Скопаса, но нѣмецкій археологъ Овербекъ путемъ изслѣдованія рисунковъ на монетахъ убѣдительно доказалъ, что оригиналъ Скопаса, изображавшій также Аполлона Киѳареда, имѣлъ совсѣмъ другое положеніе. Это изслѣдованіе Овербека напечатано въ «Sitzungsberichten d. Sächsischen Gesellschaft d. Wissenschaften, hist.-philol. Klasse», 1886, стр. 3 и слѣд. Про статую Скопаса извѣстно, что Августъ поставилъ ее въ сооруженномъ имъ послѣ битвы при Акціумѣ храмѣ Палестинскаго Аполлона, и это изваяніе вдохновляло всѣхъ лучшихъ поэтовъ Августова времени, оставившихъ восторженныя описанія его: Горація, Проперція, Тибулла, Лигдама и Овидія.

ВЫПУСКЪ III.

Венера Урбино.

(Картина Тиціана).

Предполагаютъ, что эта картина была написана Тиціаномъ съ Элеоноры Гонзага, герцогини Урбино. Она находилась въ коллекціи Della Rovere, а теперь находится въ музеѣ Uffizii, во Флоренціи.



Франческо Альбано.

Франческо Альбани (или Альбано) родился въ Болоньѣ, въ 1578 году. Его отецъ торговалъ шелковыми матеріями. Геніальныя способности Франческо къ живописи были замѣчены его дядей, благодаря убѣжденіямъ и настояніямъ котораго Франческо былъ отданъ своимъ старшимъ братомъ въ ученье къ Денису Кальварту (Calvaert), директору Академіи, пользовавшемуся тогда большой извѣстностью. Тамъ юный Альбани подружился съ Гвидо Рени, который оказывалъ постоянное вліяніе на его занятія живописью. Когда Гвидо Рени перешелъ въ школу Караччіо, то Франческо Альбани послѣдовалъ за нимъ, и неразлучные друзья продолжали и тамъ работать бокъ о бокъ; затѣмъ Альбани и Гвидо Рени отправились вмѣстѣ въ Римъ. Въ короткое время Альбани достигъ значительной извѣстности. Когда Аннибале Караччи, декорировавшій испанскую церковь донъ-Діэго, заболѣлъ и не могъ продолжать свою работу,—онъ рекомендовалъ Альбани, который и окончилъ декорацію къ полнѣйшему удовольствію заказчиковъ. Затѣмъ онъ ѣздилъ въ Бассано, гдѣ декорировалъ виллу Марко Джустиніани картинами: «Исторія Нептуна и Галатеи» и «Низверженіе Сатаны». Возвратившись въ Римъ, онъ работалъ въ палаццо Вероспи, которое украсилъ сюжетами изъ Овидія. Герцогъ Мантуанскій пригласилъ его къ себѣ, въ Мантую, и Альбани написалъ тамъ нѣсколько картинъ, темами для которыхъ послужили миѳологическіе эпизоды Венеры съ Купидономъ и Діаны съ Актеономъ.

Въ церквахъ Рима можно видѣть много картинъ Альбани. Въ церкви св. Севастіана находится картина «Успеніе Богоматери», написанная имъ вмѣстѣ съ Гвидо Рени.

Альбани умеръ въ Болоньѣ, въ 1660 году. Несмотря на преклонный возрастъ (болѣе 80 лѣтъ), онъ до послѣднихъ дней жизни былъ окруженъ учениками и продолжалъ работать.

Популярнѣйшимъ произведеніемъ Альбани считаются четыре картины подъ названіемъ «Стихіи», находящіяся въ коллекціи Брера (Brera). На этихъ картинахъ Альбани изобразилъ то, что онъ болѣе всего любилъ представлять: воздухъ, воду, землю и огонь, а вокругъ прелестные пейзажи, цвѣтистые сады, морскую даль, лѣса и луга, фигуры Венеры съ вереницей маленькихъ купидоновъ, Діану съ ея нимфами, Грацій, Галатею и Аріадну.

Строгіе критики не считаютъ Альбани великимъ художникомъ, но тѣмъ не менѣе его произведенія производятъ чарующее впечатлѣніе. Ланци назвалъ его «Анакреономъ живописи».

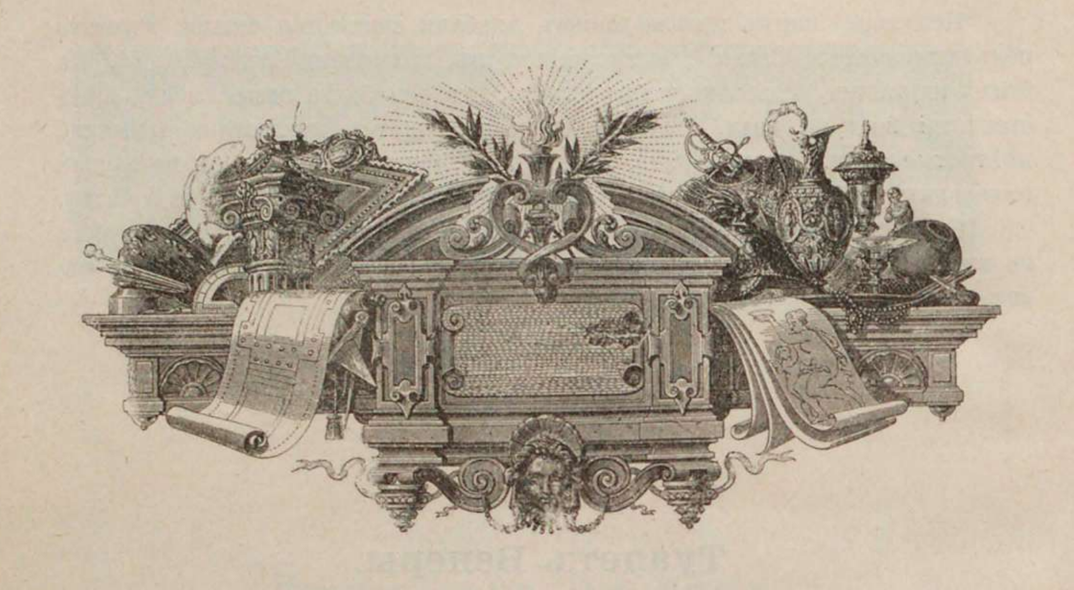
Туалетъ Венеры.

Венерѣ прислуживаютъ Граціи и маленькіе купидоны. Одинъ изъ нихъ держитъ предъ ней зеркало; другой завязываетъ ей сандалію. Море, изображенное на заднемъ планѣ картины, напоминаетъ о рожденіи Венеры, которая, какъ извѣстно, родилась изъ морской пѣны. Вдали, среди моря, возвышается Книдскій [1]) храмъ Афродиты съ колоннадами и украшающими ихъ статуями.

Въ парижскомъ Луврѣ находится цѣлая серія картинъ, къ которой принадлежитъ и описываемый нами «Туалетъ Венеры». Это—какъ бы отдѣльныя пѣсни одной и той же поэмы, воспѣвающей Венеру и Адониса. Альбано написалъ эти картины въ 1625 году для Санъ-Паоло Фальконьери на via Giulia въ Римѣ.

---

[1]) Книдъ—городъ въ Малой Азіи, бывшій главнымъ мѣстомъ культа Афродиты. Въ Книдскомъ храмѣ находилась статуя этой богини, изваянная Праксителемъ.



Никола Пуссенъ.

Никола̀ Пуссенъ, одинъ изъ величайшихъ французскихъ живописцевъ, родился въ Виллерѣ (Villers), въ Андели (Les Andelys), въ Нормандіи, въ 1594 году. Его горячее желаніе сдѣлаться художникомъ встрѣтило сильное противодѣйствіе со стороны его родителей. Онъ началъ учиться живописи у Кантена Варена (Quentin Varin), который расписывалъ церковь въ Андели. Въ 1610 году этотъ мастеръ научилъ Пуссена, какъ фресковой, такъ и масляной манерѣ. Желая расширить свои знанія, Пуссенъ отправился въ Парижъ. Въ это время ему было восемнадцать лѣтъ. Въ Парижѣ онъ работалъ въ мастерскихъ Фердинанда Элле (Elle) и Л'Аллемана (L'Allemand), но наибольшую пользу онъ извлекъ изъ изученія гравюръ Маркантоніо, на которыхъ воспроизводились лучшія картины Рафаэля и Джуліо Романо. Въ 1623 году онъ выполнилъ для іезуитовъ серію рисунковъ изъ исторіи св. Игнатія Лойолы. Эти рисунки обратили на себя вниманіе поэта Марини, который, замѣтивъ въ молодомъ Пуссенѣ несомнѣнный талантъ, взялъ его къ себѣ въ домъ, заказалъ ему иллюстраціи къ своей поэмѣ «Адонисъ» и предложилъ отправиться вмѣстѣ съ нимъ въ Италію сейчасъ же послѣ выполненія полученныхъ въ Парижѣ заказовъ.

Въ Римѣ Пуссенъ жилъ въ одномъ и томъ же домѣ съ Дю-Кенуа (Du Quesnoy), извѣстнымъ подъ прозваніемъ Il Fiammingo. Знакомство съ этимъ художникомъ, который такъ же восторгался сохранившимися образцами древняго римскаго искусства, какъ и Пуссенъ, принесли послѣднему громадную пользу. Они изучали вмѣстѣ статуи Ватикана, въ особенности Антиноя и Мелеагра, и помпейскія фрески, въ подражаніе которымъ онъ написалъ «Свадьбу Альдобрандини» (Nozze Aldobrandini). Они изучали архитектуру по работамъ Луиджи Баттисты, Альберти, Витрувія и Палладіо (Battista, Alberti, Vitruvius, Palladio); перспективу — по книгѣ Цакколини (Zaccolini), и практическую анатомію. Кромѣ того, они посѣщали академію Доминикино, который считался тогда лучшимъ художникомъ въ Римѣ.

Кардиналъ Барберини, которому Пуссена представилъ его первый патронъ, поэтъ Марини, заказалъ Пуссену двѣ картины: «Смерть Германика» и «Взятіе Іерусалима». Эти картины произвели счастливый переворотъ въ матеріальныхъ условіяхъ жизни Пуссена. До этого времени его работы продавались по ничтожной цѣнѣ. Впослѣдствіи его успѣхъ омрачился враждебнымъ отношеніемъ къ нему италіанскихъ художниковъ, незавидѣвшихъ его, какъ француза. Онъ подвергся однажды нападенію на улицѣ и былъ раненъ. Кромѣ этого непріятнаго приключенія, Пуссенъ перенесъ тяжелую болѣзнь, выздоровленіемъ отъ которой онъ былъ обязанъ заботливому уходу за нимъ со стороны его соотечественника Дюге (Dughet). Въ 1630 году Пуссенъ женился на его дочери. На приданое, полученное за женой, онъ купилъ домъ на Пинчіо, который и донынѣ носитъ его имя. Въ этотъ счастливый періодъ своей карьеры Пуссенъ написалъ много картинъ для одного человѣка, который оставался до конца его лучшимъ другомъ и покровителемъ, а именно для Кассіано дель-Паццо (Cassiano del Pazzo) изъ Турина. Для него были написаны: «Семь Таинствъ», «Сабинянки», Филистимляне, пораженные моровой язвой», «Манна», «Моисей, ударяющій жезломъ въ скалу» и др. Тѣмъ временемъ слава о Пуссенѣ донеслась до Парижа. Король французскій Людовикъ XIII пожелалъ привлечь его къ себѣ на службу, но Пуссенъ не спѣшилъ явиться на призывъ короля и пріѣхалъ въ Парижъ лишь въ 1640 году. Онъ сейчасъ же былъ назначенъ ординарнымъ придворнымъ живописцемъ съ годовымъ жалованьемъ въ 3 тысячи ливровъ (франковъ), съ казенной квартирой въ Тюльери. Ришелье и король давали Пуссену заказы, которые ему нравились, но ему пришлось перенести не мало непріятностей отъ своихъ собратьевъ-художниковъ, завидовавшихъ его славѣ. Въ теченіе двухъ лѣтъ, проведенныхъ въ Парижѣ, они отравляли существованіе Пуссена, но не могли остановить его дѣятельности. Онъ исполнилъ восемь картоновъ для ковровъ на религіозныя темы, нѣсколько картинъ для часовенъ въ Фонтенебло и въ Сенъ-Жерменѣ и «Подвиги Геркулеса» для большой галлереи въ Луврѣ.

Въ 1642 году, подъ тѣмъ предлогомъ, что ему нужно съѣздить за своей женой, Пуссенъ отправился въ Римъ. Смерть французскаго короля, случавшаяся вскорѣ послѣ его отъѣзда, избавила Пуссена отъ необходи

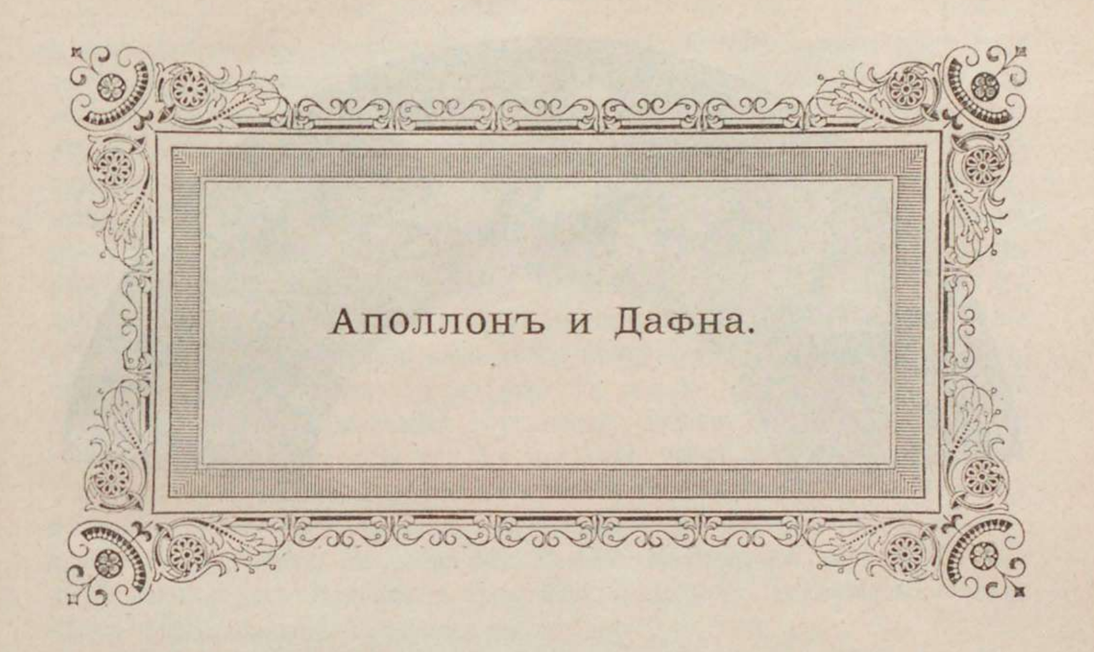
мости возвратиться въ Парижъ. Онъ остался въ Италіи и продолжалъ писать картины въ теченіе двадцати трехъ лѣтъ, среди благополучія и славы. Онъ умеръ семидесяти одного года и былъ погребенъ въ церкви св. Лаврентія, въ Лучинѣ.

Спящая Венера.

Богиня спитъ на ложѣ, усыпанномъ цвѣтами. Одинъ купидонъ стоитъ у ея ногъ; другой сидитъ на землѣ близъ ея праваго плеча. Ее сторожатъ два пастуха, а на заднемъ фонѣ картины видѣнъ сатиръ.

Штейнгейзеръ (Steinhäuser) описываетъ эту картину какъ спящую «нимфу», но Смитъ (Smith) и Гюбнеръ (Hübner) видятъ въ ней «Венеру».

Эта картина Никола Пуссена находится теперь въ Дрезденскомъ Музеѣ.



Аполлонъ и Дафна.

Эта группа была изваяна въ 1616 году восемнадцатилѣтнимъ юношей-скульпторомъ Лоренцо Бернини для его покровителя, кардинала Шипіоне Боргезе.

Бернини родился въ Неаполѣ въ 1598 году, а умеръ въ Римѣ въ 1680 году.

Группа изображаетъ тотъ моментъ, когда нимфа, преслѣдуемая влюбленнымъ въ нее Аполлономъ, превращается, въ лавровое дерево, въ то самое мгновеніе, когда Аполлонъ готовится заключить ее въ свои объятія.

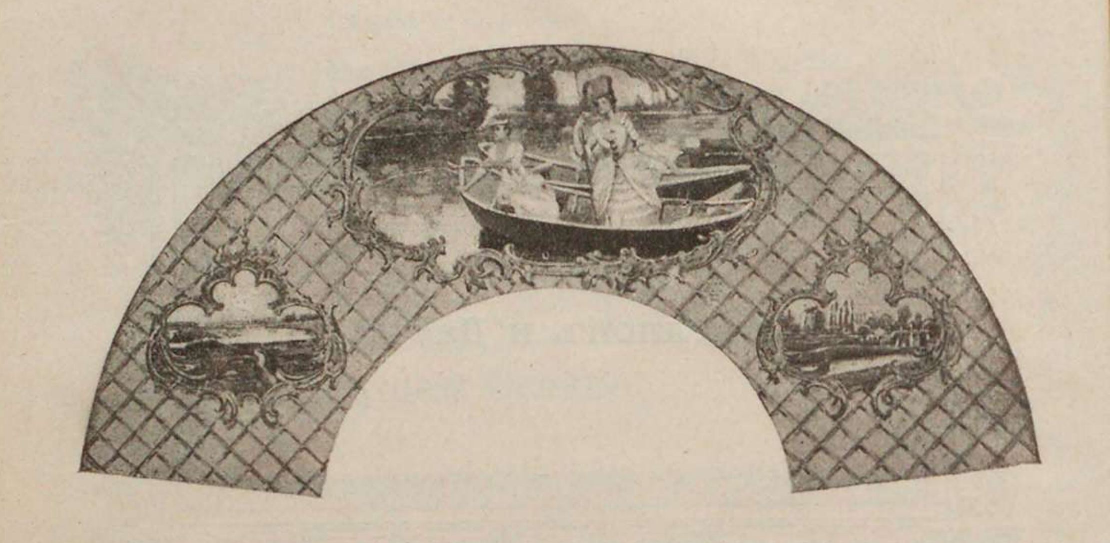
«Аполлонъ и Дафна» Бернини поразили и очаровали римлянъ. Каждый изъ нихъ желалъ увидѣть несравненное произведеніе, провозглашенное «чудомъ искусства». Кардиналъ Маффео Барберини написалъ слѣдующее двустишіе для пьедестала группы:

Quisquis amans sequitur fugitivæ gaudia formæ
Fronde manus implet baccas seu carpit amaras [1])

Въ настоящее время это произведеніе находится въ виллѣ Боргезе.

---

[1]) Когда влюбленный устремляется за прелестями мимолетной красоты,
Его руки срываютъ (лишь) листья и горькіе плоды.



Антоніо Аллегри (Корреджіо).

Антоніо Аллегри извѣстенъ болѣе подъ именемъ Корреджіо; такъ называется одинъ небольшой городъ въ Моденской области, въ которомъ родился Антоніо Аллегри въ 1494 году. Его отецъ торговалъ сукномъ и, какъ свидѣтельствуютъ нѣкоторые сохранившіеся документы, жилъ въ достаткѣ. Утвержденія Вазари, будто бы юность Антоніо протекла среди бѣдности, представляютъ чистѣйшій вымыселъ. Очень мало извѣстно о первыхъ упражненіяхъ Антоніо въ живописи. Предполагаютъ, что онъ учился у одного мѣстнаго художника, Антоніо Бартолотти. Въ 1511 году, когда въ Корреджіо появилась чума, онъ находился уже въ Мантуѣ, гдѣ имѣлъ возможность видѣть произведенія Мантеньи и гдѣ онъ, вѣроятно, посѣщалъ мастерскую Лоренцо Косты. Это, впрочемъ, лишь предположенія. Первое достовѣрное свѣдѣніе объ Антоніо Аллегри относится къ тому случаю, когда онъ ѣздилъ въ одинъ францисканскій монастырь для полученія заказа на запрестольный образъ, при чемъ съ нимъ долженъ былъ отправиться его отецъ, такъ какъ двѣнадцатилѣтній художникъ, по закону, не имѣлъ еще права заключить контрактъ отъ своего собственнаго имени. Это было въ 1514 году, въ августѣ мѣсяцѣ, а въ апрѣлѣ слѣдующаго года образъ былъ уже написанъ и доставленъ въ монастырь. Антоніо изобразилъ Богоматерь съ Младенцемъ Іисусомъ, св. Франциска и трехъ другихъ святыхъ. Въ этой картинѣ замѣчается болѣе глубокое религіозное чувство, нежели въ его позднѣйшихъ произведеніяхъ. Она находится теперь въ Дрезденѣ.

Въ 1518 году, успѣвъ написать еще нѣсколько запрестольныхъ образовъ для своего родного города, Антоніо переѣхалъ въ Парму, куда слава

о немъ дошла еще раньше. Донна Джованна, настоятельница монастыря св. Павла, поручила ему расписать потолокъ въ одномъ изъ ея роскошныхъ покоевъ. Антоніо изобразилъ на потолкѣ переплетающіяся виноградныя вѣтви, среди которыхъ оставилъ шестнадцать овальныхъ промежутковъ. Въ каждомъ изъ нихъ видны голубое небо и группа маленькихъ духовъ, играющихъ охотничьими трофеями. Въ шестнадцати луночкахъ, расположенныхъ по краямъ, представлены миѳологическія сцены; онѣ исполнены въ одинъ тонъ, а именно—сѣрый. Неизвѣстно, когда онъ окончилъ эту работу. Въ слѣдующемъ году онъ долженъ былъ вернуться въ Корреджіо вслѣдствіе судебнаго процесса, который закончился присужденіемъ Антоніо наслѣдства, оставшагося послѣ брата его матери. Въ это же время онъ женился на шестнадцатилѣтней Джироламѣ Франческѣ, дочери Бартоломмео Мерлини де-Брагелисъ; она принесла ему въ приданое небольшое состояніе. Послѣ рожденія перваго сына, Антоніо опять переселился въ Парму со своей семьей; въ теченіе нѣкотораго времени онъ писалъ тамъ картины на мольбертѣ; такъ были написаны: «Madonna della Cesta» (Мадонна съ корзиной), «Madonna del Coniglio» (Мадонна съ кроликомъ) и «Мадонна, колѣнопреклоненная предъ Божественнымъ Младенцемъ».

Въ 1521 году Аллегри поручили покрыть фресками куполъ и абсиду бенедиктинской церкви св. Іоанна Крестителя. Эта работа явилась блестящимъ свидѣтельствомъ мастерства Аллегри во фресковой живописи. Ему заплатили за нее 272 червонца въ 1524 году; раньше онъ получилъ авансъ въ 30 червонцевъ. До окончанія этой работы ему предложили расписать фресками хоры Пармскаго собора (Duomo), его часовню и куполъ.

Въ куполѣ собора Аллегри написалъ «Успеніе Богоматери», при чемъ рѣшительно отбросилъ всѣ религіозныя преданія и разработалъ тему въ совершенно новомъ духѣ, что, однако, весьма не понравилось капитулу собора и добрымъ гражданамъ Пармы. А между тѣмъ говорятъ, что этимъ произведеніемъ восхищался Тиціанъ. Аллегри не расписалъ хоровъ вслѣдствіе непріятныхъ столкновеній съ капитуломъ.

Исполняя эти большія фресковыя работы, Антоніо въ то же время писалъ свои изящнѣйшія масляныя картины.

Въ 1522 году Альберто Пратонеро, изъ Реджіо, поручилъ ему написать для церкви св. Проспера знаменитую картину «Ночь», которая находится теперь въ Дрезденской Галлереѣ. Запрестольный образъ «Мадонна со св. Іеронимомъ и Маріей Магдалиной», находящійся въ Пармской Галлереѣ,—тоже одно изъ самыхъ совершенныхъ произведеній Антоніо Аллегри.

Послѣ смерти жены (около 1528 года) онъ вернулся въ свой родной городъ, гдѣ и оставался до конца жизни. Въ 1530 году онъ купилъ имѣніе. Изъ документовъ того времени явствуетъ, что Аллегри былъ человѣкъ съ положеніемъ и со средствами, а потому новѣйшіе критики считаютъ нелѣпымъ разсказъ Вазари о томъ, будто бы Аллегри умеръ оттого, что надорвался, неся домой тяжелый грузъ мѣдныхъ денегъ.

Картины Корреджіо миѳологическаго содержанія считаются произведеніями послѣднихъ лѣтъ его жизни. Чувственный характеръ его живописи

прекрасно подходилъ къ такимъ сюжетамъ, какъ «Юпитеръ и Антіопа» (въ Луврѣ) «Воспитаніе Купидона» (въ Лондонской Національной Галлереѣ), «Данаиды» (въ Римѣ) и «Леда». Послѣднія двѣ картины были написаны по заказу герцога Мантуанскаго, который поднесъ ихъ затѣмъ въ подарокъ императору Карлу V.

Антоніо Аллегри умеръ 5-го марта 1534 года скоропостижно. Онъ былъ погребенъ во Францисканской церкви своего родного города.

Венера, Меркурій и Купидонъ.

Меркурій сидитъ и учитъ Купидона азбукѣ, изобрѣтеніе которой приписывается ему древнимъ греческимъ миѳомъ. Венера изображена съ крыльями. Она держитъ лукъ Купидона, и ей, повидимому, пріятно видѣть прилежаніе своего сына.

Вначалѣ эта картина Корреджіо принадлежала Карлу I, который купилъ ее у герцога Мантуанскаго въ 1630 году. Послѣ продажи королевскаго имущества она сдѣлалась собственностью герцога Альвы; позднѣе принадлежала принцу дель-Пацъ. Въ 1808 году она перешла къ Мюрату и такимъ образомъ вернулась въ Италію послѣ двухъ-вѣкового отсутствія.

Маркизъ Лондондерри пріобрѣлъ ее въ Вѣнѣ отъ неаполитанской эксъ-королевы. Въ 1834 году она была куплена у маркиза Лондонской Національной Галлереей.

Размѣры картины: вышина—5 футовъ 1 дюймъ, ширина—3 фута.

Якопо Робусти (Тинторетто).

Якопо Робусти, извѣстный подъ именемъ Тинторетто, родился въ Венеціи, въ 1519 году. Его отецъ, красильщикъ матерій, замѣтилъ у своего сына большія художественныя способности и отдалъ его въ ученье къ Тиціану. Существуетъ преданіе, будто бы этотъ маэстро былъ до того пораженъ необыкновеннымъ талантомъ своего ученика, его быстрымъ пониманіемъ, его смѣлымъ и мощнымъ стилемъ,—что черезъ двѣ недѣли отослалъ его, боясь какъ бы тотъ не сдѣлался опаснымъ соперникомъ. Эта исторія, по всей вѣроятности, не что иное, какъ одна изъ популярныхъ басенъ. Всѣмъ извѣстно, какъ великодушно относился Тиціанъ къ своимъ соперникамъ, и вѣроятнѣе всего, что Тинторетто былъ исключенъ за свое извѣстное упрямство и нежеланіе подчиняться методической системѣ школы Тиціана. Тинторетто былъ художникъ-самоучка.

Въ Венеціи онъ устроилъ себѣ собственную мастерскую и на ея дверяхъ написалъ:

«Рисунокъ Микель-Анджело, а колоритъ Тиціана.»

Здѣсь онъ очень старательно работалъ по образцамъ Микель-Анджело, копировалъ картины Тиціана, изучалъ свѣтотѣнь, раккурсы, анатомію,—короче: грамматику искусства. Предполагаютъ, что Андреа Скіавони былъ его учителемъ. Техническія особенности этого художника очень подходили къ характеру Тинторетто, который,—замѣтимъ между прочимъ,—отличался такимъ рвеніемъ, что готовъ былъ исполнять заказы за цѣну, окупавшую лишь одинъ матеріалъ, нужный для картины. Его выносливость въ работѣ и быстрота исполненія были, поистинѣ, изумительны. Онъ страстно желалъ покрыть своими картинами всѣ свободныя стѣны въ Венеціи: расписывалъ стѣны монастырей, даже арсенала, получая лишь на краски и кисти.

Первый значительный заказъ онъ получилъ въ 1546 году: ему предложили декорировать хоры въ церкви Santa Maria dell'Orto (Пресв. Дѣвы Маріи Восточной). «Страшный Судъ» и «Золотой телецъ», написанные имъ въ этой церкви, принадлежатъ къ лучшимъ изъ тѣхъ его произведеній, которыя сохранились до настоящаго времени, хотя, краски, безъ сомнѣнія, сильно потускнѣли и измѣнились отъ времени. Тинторетто имѣлъ обыкновеніе тщательно изучать ту поверхность, на которой онъ долженъ былъ писать картину, и всегда сообразовался съ замѣченными особенностями. Такъ какъ въ церкви Santa Maria dell'Orto ему пришлось писать на пространствѣ, имѣвшемъ 50 футовъ въ вышину, и такъ какъ хоры были плохо освѣщены, то онъ счелъ излишнимъ старательно выписывать детали. За эту работу онъ получилъ 100 червонцевъ, и, кромѣ того, ему былъ сдѣланъ новый заказъ; расписать органное помѣщеніе. Внутри этого помѣщенія онъ написалъ «Мученичество св. Христофора» и «Ангеловъ, несущихъ крестъ св. Петру». Эти композиціи нельзя назвать лучшими произведеніями Тинторетто, но зато «Введеніе во храмъ», написанное снаружи органнаго помѣщенія, покрыло художника вполнѣ заслуженной славой, и Орденъ св. Марка заказалъ ему картину «Чудо рабыни», которая теперь считается совершеннѣйшимъ изъ его произведеній.

Въ 1560 году Братство св. Рокка, закончивъ устройство своей школы, объявило конкурсъ на написаніе картины «Апоѳеозъ св. Рокка». Въ конкурсѣ приняли участіе знаменитѣйшіе венеціанскіе художники: Паоло Веронезе, Скіавоне, Сальвіати, Цуккеро и Тинторетто. Имъ было предложено представить раскрашенные эскизы, что они и сдѣлали всѣ, за исключеніемъ Тинторетто, который, вмѣсто эскиза, представилъ вполнѣ оконченную картину. Когда ему замѣтили, что орденъ требовалъ представленія не картины, а наброска,—то онъ отвѣтилъ, что это и есть набросокъ, въ томъ родѣ, какъ онъ, Тинторетто, имѣетъ обыкновеніе дѣлать наброски; затѣмъ онъ объявилъ, что желаетъ принести это свое произведеніе въ даръ св. Рокку. Тогда орденъ поручилъ ему расписать потолокъ на тѣхъ же условіяхъ. По поводу этой исторіи художники-сотоварищи прозвали его «Il Furioso» (Яростный). Позднѣе орденъ заказалъ ему картину «Распятіе». Онъ получилъ за нее двадцать пять скуди. Это—величайшее изъ всѣхъ произведеній Тинторетто. Самъ онъ сдѣлался членомъ Братства св. Рокка въ 1565 году, много писалъ для школы и, между прочимъ предлагалъ поступить на постоянное годовое жалованье въ сто червонцевъ, за что обязывался декорировать всю школу, выполняя въ годъ по три картины. Предложеніе было принято, но смерть Тинторетто помѣшала выполненію взятой имъ на себя задачи.

Когда Синьорія пожелала декорировать стѣны Герцогскаго дворца картиной побѣды надъ турками, одержанной въ битвѣ при Лепанто въ 1571 году, и объявила о конкурсѣ,—то Тинторетто опять предложилъ исполнить работу за цѣну, покрывающую лишь расходы на матеріалъ. Онъ получилъ заказъ, при чемъ его предпочли Тиціану, который тоже принималъ участіе въ конкурсѣ. Надъ выполненіемъ этой блестящей композиціи Тинторетто провелъ цѣлый годъ.

Впослѣдствіи онъ ссылался на свой отказъ отъ вознагражденія и просилъ сдѣлать постановленіе о наслѣдственной передачѣ въ его родъ должности маклера Fondaco dei Turchi (Турецкой суконной торговли), которую онъ занималъ съ 1574 года.

Въ 1574 и 1577 году пожары въ Герцогскомъ дворцѣ уничтожили много картинъ Беллини, Карпаччіо и Тиціана. Тинторетто и Веронезе было предложено вновь декорировать стѣны, оставшіяся пустыми. Въ этомъ случаѣ Тинторетто досталась львиная доля. Однимъ изъ его наиболѣе замѣчательныхъ произведеній былъ «Рай», написанный въ 1589 году. Эта громадная композиція полна замѣчательныхъ подробностей; въ ней много мыслей, но ея общее выраженіе не ясно; краски сильно потемнѣли вслѣдствіе того, что Тинторетто имѣлъ обыкновеніе писать на красномъ полотнѣ. «Вакхъ и Аріадна» и «Меркурій и Граціи» были написаны тоже въ это время.

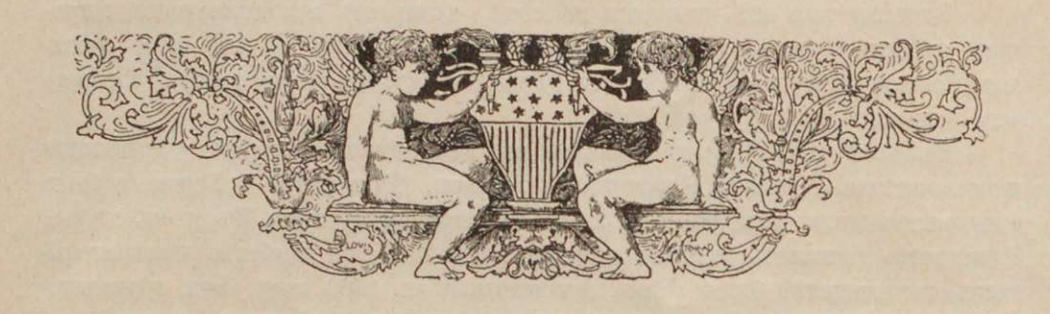
Въ 1594 году Тинторетто умеръ отъ лихорадки и былъ погребенъ въ церкви S. Maria dell'Orto, которую онъ такъ блестяще декорировалъ. За четыре года до своей смерти Тинторетто испыталъ тяжелое горе: онъ потерялъ свою любимую дочь Маріетту, умершую тридцати лѣтъ отъ роду. Она была очень искуснымъ портретистомъ и въ теченіе многихъ лѣтъ помогала отцу въ его работѣ.

Венера и Вулканъ.

Венера лежитъ у входа въ палатку. Она держитъ у своей груди младенца Купидона, котораго ласкаетъ Вулканъ. Направо—пейзажъ.

Эта картина принадлежала великому герцогу Космо III. Она находилась въ «Комнатѣ Золотого Шкапа». Въ спискѣ она упоминалась безъ обозначенія имени художника, хотя въ то время ее тоже приписывали Тинторетто.

Размѣры картины: 3 фута 8 дюймовъ въ вышину и 9 футовъ 10 дюймовъ въ длину.



Франческо ди-Кристофано Биджи (Франча Биджіо).

Франческо ди-Кристофано, болѣе извѣстный подъ именемъ Франча Биджіо, родился во Флоренціи, въ 1482 году, отъ родителей простого происхожденія. Онъ началъ учиться живописи подъ руководствомъ Маріотто Альбертинелли, но, познакомившись вскорѣ съ Андреа дель-Сарто, поступилъ въ его мастерскую.

Въ то именно время, когда онъ работалъ вмѣстѣ съ Андреа въ маленькомъ флорентинскомъ монастырѣ dei Servi,—онъ и создалъ замѣчательнѣйшее изъ своихъ произведеній: «Обрученіе Пресвятой Дѣвы со Св. Іосифомъ», о которомъ Вазари разсказываетъ слѣдующее:

«Фреска была почти окончена, но ее еще закрывали завѣсы. Насталъ торжественный праздникъ ордена, и нѣкоторые изъ монаховъ пожелали взять на себя отвѣтственность и открыть фреску. Биджіо пришелъ въ такую ярость, что схватилъ молотокъ и испортилъ головы Пресвятой Дѣвы и остальныхъ фигуръ. Ни просьбы, ни угрозы не могли заставить Биджіо и его товарищей-художниковъ исправить поврежденія, и картина сохранилась до настоящаго времени въ такомъ же изуродованномъ видѣ.»

Франча Биджіо былъ выдающимся портретистомъ. Въ Англіи и въ Берлинѣ можно видѣть много образчиковъ этой отрасли его искусства.

Часть свѣтотѣневыхъ фресокъ въ монастырѣ dei Scalzi («Босоногихъ», т. е. кармелитовъ) была исполнена Биджіо, во время отсутствія Андреа дель-Сарто, уѣхавшаго во Францію. Онъ работалъ также въ виллѣ Лоренцо Медичи, въ Поджіо-а-Кайано.

Вазари считаетъ Франча Биджіо самымъ искуснымъ мастеромъ фресковой живописи того времени.

Биджіо умеръ во Флоренціи, въ 1525 году.

Венера съ двумя Амурами.

Эта картина находится въ Римской Боргезской Галлереѣ. Вначалѣ, когда она была въ коллекціи кардинала Шипіо Боргезе, ее считали произведеніемъ Андреа дель-Сарто, а позднѣе—Беккафуми. Въ послѣднее время Морелли и другіе компетентные критики высказали мнѣніе, что она несомнѣнно принадлежитъ кисти Франча Биджіо. Докторъ Фриццони полагаетъ, однако, что это—картина Андреа дель-Брешіонино, который жилъ и прославился своимъ искусствомъ въ первой половинѣ XVI-го вѣка.

Высота картины—5 фут. 6 дюйм., ширина—1 футъ 4 дюйма.

Робертъ Лефевръ.

Робертъ Лефевръ родился въ Байё (Bayeux), въ 1756 году. Несмотря на сопротивленіе родителей, желавшихъ, чтобы онъ изучалъ юриспруденцію, Лефевръ еще въ юномъ возрастѣ твердо рѣшился сдѣлаться художникомъ. Когда ему было восемнадцать лѣтъ, онъ пѣшкомъ пришелъ въ Парижъ, чтобы увидѣть произведенія великихъ мастеровъ. Онъ работалъ въ Канѣ (Caen) въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, а затѣмъ получилъ заказъ декорировать Эрельскій замокъ, близъ Сенъ-Ло. За эту работу онъ получилъ сумму денегъ, достаточную для вторичнаго возвращенія въ Парижъ, гдѣ онъ поступилъ въ ученики къ Реньо (Regnault).

Лефевръ очень скоро сталъ извѣстенъ, какъ искусный портретистъ и во время реставраціи Бурбоновъ онъ былъ назначенъ придворнымъ живописцемъ при дворѣ Людовика XVIII. Когда въ 1830 году, вслѣдствіе революціи, онъ лишился своей придворной должности, то съ отчаянія лишилъ себя жизни.

Купидонъ, обезоруженный Венерой.

Это—одно изъ раннихъ произведеній Лефевра, который выставлялъ его въ Салонѣ въ 1795 году. Неизвѣстно, когда и какъ оно сдѣлалось собственностью Лувра.

Размѣры картины: 5 футовъ 1 дюймъ въ вышину и 4 фута 4 дюйма въ ширину.

Венера изображена въ натуральную величину человѣческой фигуры. Она сидитъ на холмикѣ, поднявъ вверхъ свою правую руку, въ которой

держитъ лукъ, отобранный ею у Купидона, старающагося, но напрасно, опять завладѣть своимъ оружіемъ. Его лѣвая пухлая ручка, съ коротенькими пальчиками, жадно протянулась вверхъ, но ей не достать такъ высоко, а правую ручку, въ которой онъ держитъ стрѣлу, схватила сильная рука богини.

Драпировка, закрывающая колѣни Венеры, — простая, зеленаго цвѣта. Тонъ неба—сѣроватый, но онъ становится горячѣе по мѣрѣ приближенія къ горизонту, гдѣ уже блестятъ золотыя полосы на небѣ и золотыя отраженія на гребнѣ голубыхъ холмовъ. Зеленый цвѣтъ драпировки тоже имѣетъ золотистый отливъ и прекрасно гармонируетъ съ тонами пейзажа и кустомъ зелени позади богини.

Аполлонъ Sauroctonos[1]).

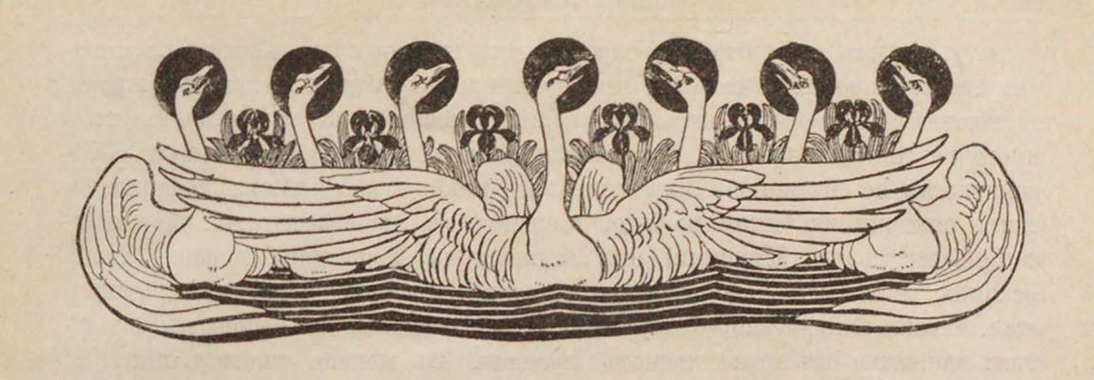
Эта статуя находится теперь въ Ватиканѣ. Она была найдена въ 1777 году въ Римѣ, въ виллѣ Маньяни, на Палатинскомъ холмѣ. Полагаютъ, что это—мраморное воспроизведенiе Праксителевской бронзовой статуи, о которой Плинiй упоминаетъ въ своей «Естественной Исторiи» (34, 70).

Юный Аполлонъ собирается пронзить дротикомъ ящерицу, бѣгущую по стволу дерева. Этотъ спортъ, изображаемый на старинныхъ вазахъ, сохранился и донынѣ: въ Римской Кампаньѣ можно видѣть взрослыхъ мужчинъ и мальчиковъ, изощряющихся ради забавы въ убиванiи ящерицъ, но вмѣсто дротиковъ они употребляютъ карманные ножи.

Аполлонъ Sauroctonos представляетъ одинъ изъ самыхъ раннихъ образцовъ скульптуры, изображающей боговъ въ жанрѣ.

---

[1]) Убивающiй ящерицъ.



Андреа Мантенья.

Андреа Мантенья родился близъ Падуи, въ 1431 году. Недавно въ Венеціи былъ найденъ документъ, по словамъ котораго родиной Мантеньи была Виченца. Вазари говоритъ, что Мантенья происходилъ изъ «простѣйшаго рода». Въ 1441 году на него обратилъ вниманіе Скварчоне и, замѣтивъ въ мальчикѣ большія способности, взялъ къ себѣ въ ученики, а впослѣдствіи усыновилъ. Скварчоне былъ посредственный художникъ, но прекрасный учитель. Онъ упражнялъ своего ученика въ рисованіи съ натуры и съ античныхъ образцовъ; въ его мастерской хранилась коллекція фрагментовъ античной скульптуры, которую онъ вывезъ изъ своего путешествія по Греціи. Семнадцати лѣтъ отъ роду Мантенья является уже самостоятельнымъ художникомъ. Въ церкви св. Софіи находится запрестольный образъ, носящій его подпись съ указаніемъ времени и возраста. Въ 1452 году онъ былъ настолько призванъ мастеромъ своего искусства, что ему поручили исполнить фресковое изображеніе свв. Бернардина и Антонія на дверяхъ церкви св. Антонія, въ Падуѣ. Въ слѣдующемъ году бенедиктинцы заказали ему запрестольный образъ для церкви св. Юстины. Въ молодости Мантенья дружилъ съ Джентиле и Джованни Беллини и болѣе или менѣе часто посѣщалъ мастерскую ихъ отца Якопо, гдѣ манера письма очень отличалась отъ манеры его перваго учителя, Скварчоне. Вазари говоритъ, что это было послѣ 1448 года. Когда скоропостижно умеръ Пиццоло, сотоварищъ Мантеньи по школѣ Скварчоне, то Мантеньѣ предложили окончить фрески въ часовнѣ св. Іакова и св. Христофора въ Eremitani. Въ этихъ произведеніяхъ вліяніе Донателло замѣтно по скульптурной манерѣ трактовки фигуръ, а вліяніе Паоло Учелло—по способамъ разрѣшенія перспективныхъ задачъ и ихъ примѣненію къ изображенію формъ человѣческаго тѣла. Эти фрески еще во время ихъ исполненія вызвали много замѣчаній и споровъ. Скварчоне ставилъ своему ученику въ упрекъ то, что онъ имитируетъ твердый

мраморъ вмѣсто того, чтобы воспроизводить нѣжное тѣло. Скварчоне говорилъ, между прочимъ, что если эти фрески не стремятся изображать жизнь, то логичнѣе было бы сдѣлать ихъ одноцвѣтными и не употреблять такъ много различныхъ красокъ. Въ послѣдней серіи фресокъ, а именно въ «Мученичествѣ св. Джакомо», Мантенья, повидимому, воспользовался критическими замѣчаніями, которыя были вызваны его произведеніями. До окончанія фресокъ въ Eremitani онъ женился на Николозіи, дочери Якопо Беллини; этотъ шагъ окончательно отдалилъ Мантенью отъ его пріемнаго отца. Великолѣпный запрестольный образъ въ церкви св. Зенона въ Веронѣ былъ написанъ въ этотъ періодъ времени. Въ теченіе многихъ лѣтъ, до окончанія фресокъ, герцогъ Мантуанскій старался привлечь Мантенью къ себѣ на службу, но художникъ былъ заваленъ работой и долго не могъ воспользоваться приглашеніемъ. Онъ пріѣхалъ въ Мантую въ концѣ 1459 года, а черезъ нѣсколько лѣтъ перевезъ туда всю свою семью и оставался придворнымъ живописцемъ при трехъ принцахъ, смѣнявшихъ одинъ другого. Къ сожалѣнію, многія изъ произведеній, исполненныхъ въ Мантуѣ, погибли или затеряны. Фрески Дворцоваго замка не существуютъ болѣе. Брачная комната (Camera dei Sposi) въ Мантуанскомъ замкѣ, расписанная въ 1474 году, сохранилась до настоящаго времени, и, хотя она очень скверно реставрирована, тѣмъ не менѣе свидѣтельствуетъ о декораторскомъ талантѣ Мантеньи. Фамильные портреты, въ характерныхъ группахъ, украшаютъ стѣны, а сводчатый потолокъ—чудо прелестной фантазіи. Въ срединѣ потолка изображено окруженное балюстрадой отверстіе, чрезъ которое видно небо; вокругъ колонокъ толпятся группы маленькихъ амуровъ, а дамы и павлинъ смотрятъ внизъ, въ комнату; перспектива—восхитительна. Scalcheria (помѣщеніе мажордома дворца), декорированное нѣсколько лѣтъ спустя охотничьими сценами и портретами императоровъ, тоже сохранилась. Несмотря на свое безкорыстіе, Мантенья, повидимому, былъ недоволенъ тѣмъ обращеніемъ, какое онъ нашелъ въ Мантуѣ. Онъ постоянно работалъ для своего патрона надъ коврами, архитектурными украшеніями и т. п.

Въ 1473 году Людовикъ умеръ. Мантенья былъ очень встревоженъ, не зная, какъ устроится его будущее; но Фридрихъ настоялъ на томъ, чтобы онъ остался, и поручилъ декорировать новую комнату, которая была окончена лишь за годъ до смерти принца въ 1484 году. Джованни-Франческо II хранилъ традиціи своего рода и Мантуи. Однако, Мантенья, какъ оказывается, постоянно нуждался. Сохранилось одно изъ его писемъ къ Лоренцо Медичи, въ которомъ онъ проситъ прислать немного денегъ для окончанія его новаго дома, несмотря на то, что былъ заваленъ придворными заказами. Въ 1485 году онъ работалъ надъ «Тріумфами Цезаря» и въ это же время написалъ «Мадонну» для герцогини Феррарской.

Папа Иннокентій VIII въ 1482 году просилъ Франческо временно отпустить Мантенью въ Римъ. Онъ провелъ тамъ два года и декорировалъ Бельведерскую часовню въ Ватиканѣ. (Эта часовня была впослѣдствіи разрушена). Франческо съ нетерпѣніемъ ожидалъ возвращенія Мантеньи въ Мантую ко времени своего бракосочетанія съ Изабеллой д'Эсте и празднествъ

по этому случаю; но Мантенья заболѣлъ въ Римѣ и остался тамъ до 1490 года. По возвращеніи онъ окончилъ «Тріумфы Цезаря», предназначенные для дворца С.-Севастіана, и декораціи новой комнаты, въ награду за что получилъ помѣстье, освобожденное отъ всякихъ налоговъ. Мантенья пользовался особеннымъ расположеніемъ герцогини, и она дала его сыну должность при своемъ дворѣ. Изабелла постоянно требовала новыхъ сюжетовъ. По ея желанію Мантенья сдѣлалъ рисунокъ для статуи Виргилія; ея модель находится теперь въ парижскомъ Луврѣ.

Въ 1499 году его дочь вышла замужъ за Віани, и онъ далъ за ней значительное приданое; но, повидимому, его средства вскорѣ опять разстроились, такъ какъ онъ былъ принужденъ продать герцогинѣ античный бюстъ Фаустины, не смотря на то, что очень имъ дорожилъ. Чудные декоративные рисунки, находящіеся теперь въ Луврѣ, «Парнасъ» и «Мудрость, торжествующая надъ Порокомъ», были исполнены для герцогини въ 1505 году; ихъ слѣдуетъ считать удачнѣйшими созданіями Мантеньи. Семидесяти трехъ лѣтъ отъ роду онъ написалъ для Франческо Корнаро «Тріумфъ Сципіона»; это, по всей вѣроятности, его послѣднее произведеніе; оно находится теперь въ Лондонской Національной Галлереѣ. Въ 1504 году онъ составилъ свое завѣщаніе и сдѣлалъ пожертвованіе на часовню св. Андрея, въ которой впослѣдствіи былъ погребенъ. Могила была украшена его бюстомъ, работы Сперандіо.

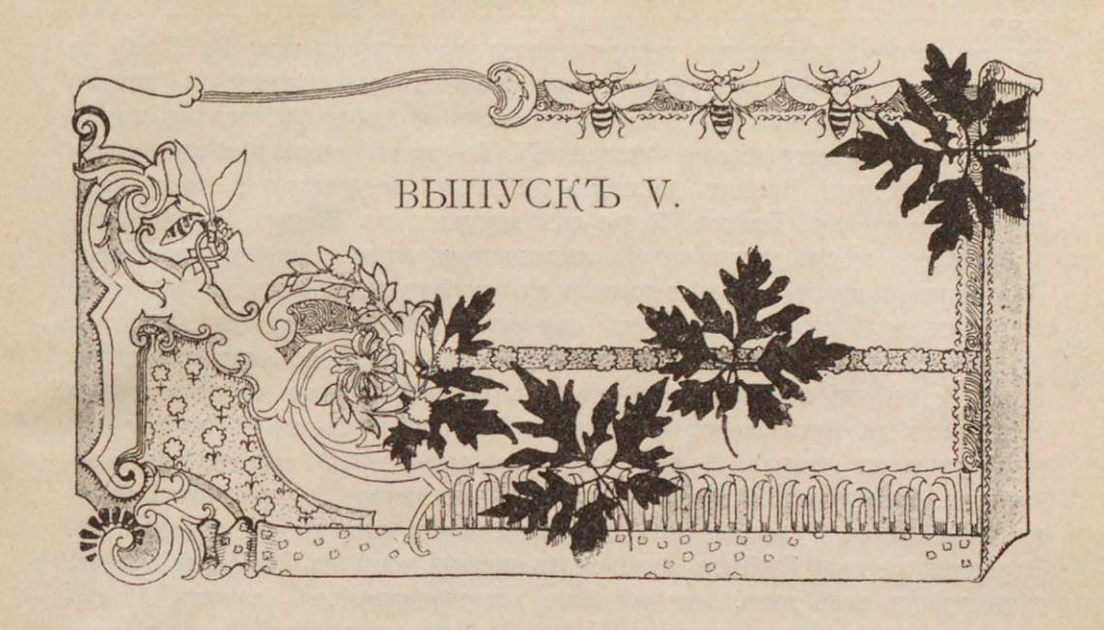
Мантенья умеръ въ 1506 году.

Аполлонъ и Венера на Парнасѣ.

Эта картина—одинъ изъ нумеровъ той серіи, которую написалъ Мантенья для маркизы Изабеллы д'Эсте, изъ Мантуи.

Марсъ и Венера стоятъ рядомъ на скалистой аркѣ естественнаго происхожденія. Они нѣжно смотрятъ другъ на друга и ведутъ бесѣду. Амуръ посылаетъ стрѣлы въ пещеру Вулкана. Музы танцуютъ подъ звуки лиры Аполлона. Меркурій стоитъ, прислонившись къ Пегасу, и слушаетъ.

Картина была написана около 1492 года. До Великой французской революціи она находилась въ замкѣ Ришелье, затѣмъ — въ Наполеоновскомъ Музеѣ, а теперь находится въ Луврѣ.



Петеръ-Пауль Рубенсъ.

Петеръ-Пауль Рубенсъ родился въ Зигенѣ (въ Вестфалiи), въ 1577 году. Его родители были протестанты. Они покинули свой родной городъ, Антверпенъ, вслѣдствiе религiозныхъ безпорядковъ, царившихъ въ Нидерландахъ. Когда отецъ Рубенса умеръ, то его мать перешла въ католичество со всей своей семьей и возвратилась въ Антверпенъ. Рубенсъ воспитывался въ одной iезуитской коллегiи, а по окончанiи курса ученiя поступилъ, согласно съ обычаями того времени, въ домъ графини Саленъ (Salaing) въ качествѣ пажа. Мать предназначала его въ юристы, но онъ уговорилъ ее разрѣшить ему заняться изученiемъ живописи, и въ тринадцать лѣтъ отъ роду онъ былъ отданъ въ ученiе къ Тобiасу Верхагту (Verhaght). Такъ какъ это былъ художникъ-пейзажистъ, то Рубенсъ, стремившiйся писать фигуры, очень скоро оставилъ его и перешелъ къ Адаму ванъ-Ворту (Adam van Voort). Безъ сомнѣнiя, этотъ мастеръ оказалъ сильное влiянiе на стиль Рубенса, который учился у него въ теченiе четырехъ лѣтъ. Отъ Ворта онъ перешелъ къ Отто ванъ-Вену (Otho van Veen или Otto Venius), считавшемуся первымъ живописцемъ въ Антверпенѣ. Рубенсу было тогда девятнадцать лѣтъ.

Въ 1600 году, по совѣту Отто ванъ-Вена и благодаря содѣйствiю эрцгерцога Альбрехта, онъ отправился въ Италiю, объѣздъ которой онъ началъ съ Венецiи, гдѣ изучалъ шедевры Тицiана, Тинторетто и Паоло Веронезе. Здѣсь онъ встрѣтился съ герцогомъ Мантуанскимъ, Винченцо Гон-

зальва, который немедленно воспользовался его искусствомъ. Въ Римѣ, по желанію герцога, Рубенсъ дѣлалъ копіи знаменитыхъ картинъ, но писалъ также и оригинальныя. Въ 1603 году герцогъ послалъ Рубенса съ подарками къ испанскому королю Филиппу IV. Во время своего пребыванія при испанскомъ дворѣ Рубенсъ написалъ нѣсколько портретовъ и скопировалъ нѣсколько картинъ Тиціана. Когда онъ вернулся въ Мантую, герцогъ назначилъ его своимъ придворнымъ живописцемъ на постоянномъ жалованьи. Это, повидимому, не очень связывало его свободу, какъ какъ въ 1605 году онъ былъ въ Римѣ и продолжалъ свое изученіе живописи. Въ 1607 году герцогъ призвалъ, было, его въ Мантую, но въ 1608 онъ опять былъ въ Римѣ. Здѣсь онъ получилъ извѣстіе объ опасной болѣзни своей матери и поспѣшилъ въ Антверпенъ, но прибылъ слишкомъ поздно и не засталъ уже матери въ живыхъ. Рубенсъ вернулся домой послѣ восьмилѣтняго отсутствія. Эрцгерцогъ Альбрехтъ назначилъ его своимъ придворнымъ живописцемъ, надѣясь удержать его такимъ образомъ отъ новаго путешествія. Въ этомъ же году Рубенсъ женился въ первый разъ, на Елизаветѣ Брантъ, и выстроилъ себѣ домъ, который былъ декорированъ имъ самимъ и обошелся въ 60 тысячъ флориновъ. Здѣсь Рубенсъ размѣстилъ свою цѣнную коллекцію художественныхъ произведеній, собранную во время его странствованій. Въ послѣдующіе годы Рубенсъ написалъ нѣкоторыя изъ его наилучшихъ картинъ. У него былъ значительный штатъ учениковъ, которые работали по его эскизамъ, а онъ заканчивалъ ихъ картины мастерскими штрихами своей кисти.

Его талантливѣйшими учениками были Антоній ванъ-Дейкъ, Яковъ Іордансъ и Францъ Снидерсъ (Van Dyck, Iordans, Snyders).

Въ 1621 году королева Марія Медичи предложила Рубенсу декорировать большую галлерею Люксембургскаго дворца серіей картинъ, долженствовавшихъ увѣковѣчить память о ея бракѣ съ французскимъ королемъ. Рубенсъ принялъ предложеніе. Въ Парижѣ онъ познакомился съ герцогомъ Букингамскимъ, который затѣмъ купилъ его коллекцію древностей и картинъ, заплативъ за нее громадную сумму—100 тысячъ флориновъ, что можно было назвать не только щедростью, но даже расточительностью.

Въ 1626 году умерла жена Рубенса, оставивъ ему двоихъ сыновей. Въ надеждѣ разсѣять свое горе, онъ отправился путешествовать. Въ 1628 году, по приглашенію испанскаго короля, онъ пріѣхалъ въ Мадридъ. Оливарецъ, испанскій первый министръ, составившій себѣ очень высокое мнѣніе о дипломатическихъ способностяхъ Рубенса, послалъ его съ миссіей къ англійскому королю Карлу I, назначивъ при этомъ секретаремъ Отдѣльнаго Нидерландскаго Совѣта. Рубенсъ пріѣхалъ въ Лондонъ 16-го іюня 1629 года. Король принялъ его въ высшей степени милостиво, и миссія увѣнчалась полнымъ успѣхомъ. При этомъ же случаѣ Рубенсъ получилъ рыцарское достоинство. Церемонія посвященія состоялась въ Whitehall'ѣ. Въ Англіи Рубенсъ провелъ восемь мѣсяцевъ. Въ это время онъ написалъ картину «Миръ и Война». Затѣмъ онъ вернулся въ Антверпенъ.

Въ 1630 году Рубенсъ женился во второй разъ, на шестнадцати-лѣтней Еленѣ Фурменъ (Fourment). Ея мать была родной сестрой первой жены Рубенса, Елизаветы Брантъ. Она часто служила ему моделью. Съ нея же была, между прочимъ, написана картина, извѣстная подъ названіемъ: «Chapeau de poil».

Въ 1633 году Рубенсъ вторично былъ посланъ съ дипломатической миссіей, на этотъ разъ въ Голландію; потомъ еще разъ, для соглашенія съ генеральными штатами. Въ декабрѣ того же года, по возвращеніи Рубенса изъ его дипломатическаго путешествія, умерла инфанта Клара-Евгенія-Изабелла. Послѣ этого событія Рубенсъ сошелъ съ политическаго поприща и всецѣло отдался искусству, поселившись въ своемъ замкѣ въ Стенѣ (Steen), между Вильворде и Мехлиномъ. Тамъ онъ написалъ нѣкоторые изъ его самыхъ великолѣпныхъ пейзажей.

Въ 1635 году Рубенсъ составилъ рисунки для организаціи тріумфальнаго въѣзда новаго испанскаго губернатора въ Католическую провинцію. Эти рисунки были впослѣдствіи выгравированы Гервартомъ (Gervaert).

Послѣднимъ произведеніемъ Рубенса былъ алтарь для церкви св. Петра въ Кельнѣ. Онъ окончилъ эту послѣднюю работу съ необычайной тщательностью.

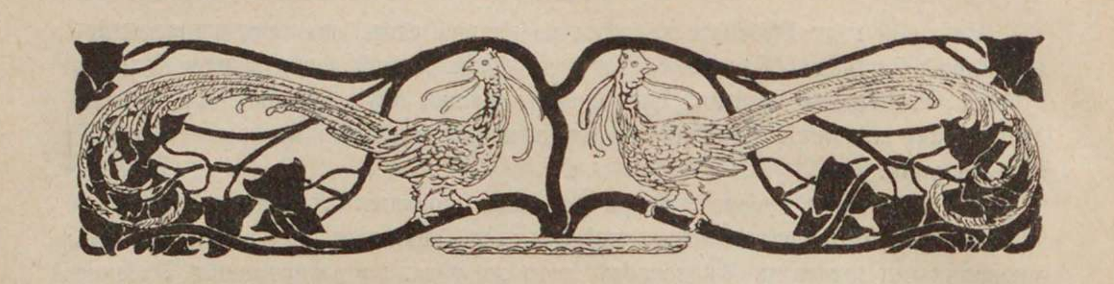
Рубенсъ умеръ въ 1640 году. Его тѣло было сперва погребено въ фамильномъ склепѣ семейства Фурменъ, но черезъ два года его перенесли въ отдѣльную часовню, нарочно выстроенную для этой цѣли и примыкающую къ церкви св. Якова въ Антверпенѣ.

Судъ Париса.

Парисъ, рядомъ съ которымъ сидитъ Меркурій, уже готовъ отдать яблоко Венерѣ. Она стоитъ межъ своихъ соперницъ: Юноны—справа отъ нея, а Минервы—слѣва. Рядомъ съ этими богинями изображены ихъ священные атрибуты. Раздоръ, проносящійся въ облакахъ надъ сценой, распространяетъ вокругъ огонь и моръ.

Вначалѣ эта картина Рубенса находилась въ Орлеанской коллекціи. Она была куплена для Лондонской Національной Галлереи на распродажѣ коллекціи Пенрайса (Penrice) въ 1844 году.

Дрезденская Галлерея владѣетъ прекрасной копіей этой картины такихъ же размѣровъ, а Лувръ—уменьшенной.



Аполлонъ Фидія.

Эта статуя, представляющая несомнѣнное античное произведенія, считается копіей одной изъ замѣчательнѣйшихъ статуй Фидія изъ ранняго періода его художественной дѣятельности, когда онъ работалъ, слѣдуя еще своей первой манерѣ.

Описываемая нами статуя была найдена въ Римѣ, во время чистки русла Тибра, между Палатинскимъ мостомъ и купальнями донны Олимпіи. Она находится въ Термскомъ Музеѣ.

На правомъ колѣнѣ видѣнъ слѣдъ, говорящій о томъ, что въ колѣно упирался какой-то предметъ. На основаніи этого слѣда предполагаютъ, что Аполлонъ держалъ лукъ въ своей опущенной внизъ правой рукѣ. Локоны, ниспадающіе на плечи точно такъ же, какъ у Фидіевыхъ «Зевса Олимпійскаго» и «Аѳины Parthenos»[1],—почти круглая форма лица и его выраженіе, — все свидѣтельствуетъ о существованіи Фидіева прототипа этой статуи. Ея голова своей трактовкой напоминаетъ Аѳину Лемносскую, изваянную Фидіемъ въ 450 году до Р. Х.

Павзаній приписываетъ Фидію ту бронзовую группу, которую аѳиняне воздвигли въ Дельфахъ послѣ Мараѳонскаго сраженія и которая представляла Мильтіада между Аполлономъ и Аѳиной. Съ каждой стороны центральной группы стояло по пяти героевъ. По словамъ однихъ описаній этой группы, Аполлонъ ничего не держалъ въ лѣвой рукѣ; по словамъ другихъ, въ этой рукѣ, протянутой къ Мильтіаду, онъ держалъ лавровый вѣнокъ. Нѣкоторые археологи видятъ въ Аполлонѣ Термскаго Музея воспроизведеніе фигуры Аполлона изъ дельфійской бронзовой группы.

Въ описываемой статуѣ были реставрированы: правая нога ниже колѣна, недостававшій кусокъ на нижней части лѣвой ноги, нижняя треть древеснаго ствола и плинтусъ.

---

[1]) Дѣвственница.

Якопо Пальма (Пальма Веккіо).

Якопо Пальма, извѣстный болѣе подъ именемъ Пальма Веккіо, родился въ Серинальтѣ (въ области Бергамаско), около 1480 года. Неизвѣстно, подъ чьимъ руководствомъ онъ научился живописи. Его произведенія доказываютъ, что онъ подпалъ подъ вліяніе лучшихъ венеціанскихъ мастеровъ конца пятнадцатаго вѣка и что онъ выработалъ свой стиль на подражаніи Джованни Беллини, Чимѣ и Карпаччо.

Наравнѣ съ его современниками, Тиціаномъ и Джорджоне, ему принадлежитъ честь обновленія венеціанскаго искусства. Онъ не стремился къ передачѣ драматическаго движенія и предпочиталъ фигуры въ полъ-роста, группированныя на переднемъ планѣ, «sante conversazioni», а на заднемъ планѣ изображалъ яркіе пейзажи въ горячемъ солнечномъ свѣтѣ съ голубой далью. Онъ любилъ писать красавицъ-венеціанокъ съ пышными формами и золотистыми волосами. Ему покровительствовали знатныя венеціанскія фамиліи Пріули и Корнаро, и онъ жилъ въ ихъ палаццо во время исполненія данныхъ ему заказовъ. Ни въ какихъ документахъ не говорится о томъ, чтобы государство заказывало ему когда-либо картины. Кромѣ большихъ запрестольныхъ образовъ, онъ писалъ также полуаллегорическія картины съ богами и полу-богами, но онъ мало былъ способенъ къ изображенію идеальныхъ типовъ. «Св. Варвара съ Благочестіемъ и со Святыми» въ церкви Св. Маріи Формозы, въ Венеціи,—одно изъ самыхъ блестящихъ произведеній этого художника.

Мы имѣемъ болѣе свѣдѣній о послѣднихъ дняхъ Пальмы, чѣмъ о раннемъ періодѣ его жизни, благодаря завѣщанію, которое онъ составилъ 28-го

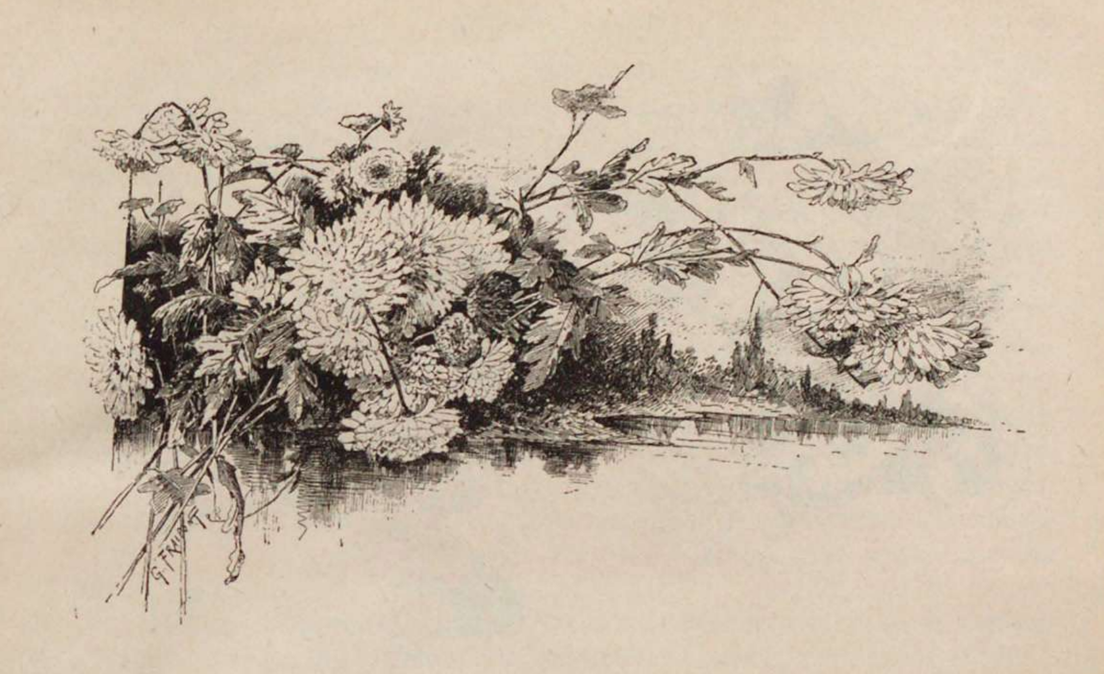
іюля 1528 года. Въ это время онъ былъ боленъ и заботился о своей душѣ. Своей семьи у него не было; были лишь племянники и одна племянница. Онъ желалъ быть погребеннымъ въ одномъ изъ склеповъ Братства Св. Духа, при церкви св. Григорія, въ Венеціи.

Пальма умеръ 8-го августа 1528 года, оставивъ сорокъ четыре неоконченныхъ картины.

Венера среди пейзажа.

Это—характерное произведеніе того времени, когда талантъ Якопо Пальмы достигъ полнаго расцвѣта. Всѣ другія миѳологическія картины, кромѣ этой, утрачены.

Л. Ропп продалъ ее въ 1728 году за 2,000 талеровъ, а въ 1762 году Дрезденскій Музей заплатилъ за нее 300 фунтовъ стерлинговъ.



Венера Медичи.

Эта статуя была найдена въ виллѣ Адріана, въ Тиволи, около 1580 года. У ногъ богини мы видимъ дельфина, на которомъ ѣдутъ Эросъ и Гимеросъ; это—эмблема рожденія Венеры изъ морской пѣны. Уши проколоты какъ бы для ношенія серегъ, а на лѣвой рукѣ виденъ знакъ, который свидѣтельствуетъ о томъ, что на ней былъ браслетъ. Бернини реставрировалъ недостававшія части: правую руку отъ плеча, а лѣвую—отъ локтя. Поза и работа этихъ реставрацій носятъ новѣйшій характеръ. Плинтусъ—тоже новый; греческая надпись на немъ, скопированная со стараго, разбитаго въ куски, плинтуса гласитъ: «Клеоменъ, сынъ Аполлодора, Аѳинянинъ, сдѣлалъ (ее).» Плиній, упоминая объ этомъ художникѣ, говоритъ, что онъ отличался большимъ искусствомъ въ изображеніи формъ женскаго тѣла.

Эта Венера была привезена во Флоренцію во время правленія Космо III и была поставлена въ саду Медичи, гдѣ она и оставалась въ теченіе XVI-го столѣтія. Она была перенесена въ Уффиціи въ 1680 году.

Эта статуя, сдѣланная изъ паросскаго мрамора, была найдена разбитой на тринадцать кусковъ, но изъ нихъ не трудно было составить цѣлую фигуру, вслѣдствіе простого характера изломовъ.

Въ Дрезденскомъ Музеѣ есть статуя, которую можно считать вторымъ экземпляромъ этой Венеры. Небольшая бронзовая статуэтка Британскаго Музея воспроизводитъ ту же самую позу.

Существуетъ другой варіантъ исторіи Венеры Медичи, а именно утверждаютъ, что она была найдена близъ портика дворца Октавія, въ Римѣ; но первый, приведенный нами, варіантъ опирается на болѣе древнія и достовѣрныя свидѣтельства.

Джованни Беллини.

Джованни Беллини родился около 1428 года; точныхъ свѣдѣній о днѣ и мѣстѣ его рожденія не имѣется. Его отецъ Якопо былъ другомъ и ученикомъ Джентиле да-Фабріано, который былъ крестнымъ отцомъ его старшаго сына и послѣдовалъ за нимъ во Флоренцію. Ничего опредѣленнаго неизвѣстно ни о женитьбѣ Якопо, ни о рожденіи его сыновей. Нѣкоторые критики предполагаютъ, что они провели дѣтство въ Венеціи. Это предположеніе основывается на томъ, что, какъ извѣстно, они изучали перспективу подъ руководствомъ знаменитаго венеціанскаго учителя математики Джироламо Малатини и лишь впослѣдствіи переселились въ Падую вмѣстѣ со своимъ отцомъ. Школа, основанная Якопо въ Падуѣ, пользовалась большой извѣстностью, и онъ самъ училъ тогда своихъ сыновей живописи. Въ это время въ Падуѣ работалъ Донателло; сильно выраженная индивидуальность его образовъ, въ которыхъ благородное изящество соединилось съ реализмомъ, должна была оказать сильное вліяніе на окружавшихъ его молодыхъ артистовъ. Мантенья тоже былъ друженъ съ Беллини; онъ женился на ихъ сестрѣ Николозіи.

Предполагаютъ, что Мантенья работалъ въ мастерской Якопо вмѣстѣ съ Джованни Беллини, и этимъ объясняютъ нѣкоторое сходство ихъ живописи.

Нельзя сомнѣваться въ томъ, что раннія произведенія Беллини свидѣтельствуютъ о вліяніи Мантеньи. Вообще полагаютъ, что «Масличная гора» Беллини и тотъ же сюжетъ Мантеньи, недавно пріобрѣтенный Лондонской Національной Галлереей изъ коллекціи лорда Нортбрука, были взяты изъ альбома рисунковъ Якопо, находящагося теперь въ Британскомъ Музеѣ. Запрестольный образъ въ Гаттамелатской церкви есть первое произведеніе, въ которомъ оба брата, Джованни и Джентиле, показали себя независимыми мастерами. Извѣстно, что послѣ смерти отца, они возвратились въ Венецію, гдѣ Джованни работалъ въ школѣ Санъ-Джироламо. Упомянутое произведеніе болѣе не существуетъ, и, вообще, отъ всего этого періода сохранилась лишь «Pietà», написанная въ 1472 году и находящаяся во дворцѣ дожей. Послѣднимъ произведеніемъ Джованни, исполненнымъ фресковой манерой, былъ запрестольный образъ въ церкви свв. Джіованни и Паоло; онъ сгорѣлъ въ 1867 году въ одно время съ Тиціановскимъ «Мученичествомъ св. Петра», которое Вазари называетъ «наилучшимъ произведеніемъ въ Венеціи до послѣдняго времени».

Фредерикъ Бертонъ думаетъ, что вліяніе Мантеньи было очень замѣтно въ этой картинѣ. Проработавъ нѣсколько лѣтъ новымъ способомъ, который стали тогда болѣе или менѣе усвоивать венеціанскіе художники, а именно масляными красками, Джіованни написалъ великолѣпный запрестольный образъ для церкви св. Іова, «Пресвятую Дѣву съ младенцемъ Іисусомъ, окруженныхъ св. Іоанномъ Крестителемъ, св. Франциском, св. Іовомъ, св. Сервіемъ, св. Севастіаномъ и св. Доминикомъ». Это было его первое произведеніе, написанное цѣликомъ масляными красками. Утверждаютъ, что новый способъ былъ принесенъ изъ Германіи Антонелло да-Мессина, но, вѣроятно, Беллини уже видѣлъ его въ школѣ Виварини. Употребленіе масляныхъ красокъ можетъ быть, безъ всякаго сомнѣнія, отнесено ко времени Пьеро делла-Франческа, который родился въ 1415 года и жилъ до 1492 года. Это произведеніе вызвало такой энтузіазмъ, что Джамбеллини было предложено расписать залу совѣта во дворцѣ дожей, вмѣсто его брата Джентиле, который былъ призванъ султаномъ въ Константинополь. Джованни началъ свою работу во дворцѣ въ 1479 году. Въ вознагражденіе онъ долженъ былъ получить первую вакансію на должность маклера въ «Fondaco dei Tedeschi» съ правомъ потомственной передачи. Мы узнаемъ затѣмъ, что въ 1480 году онъ получилъ новую награду: ежегодную пенсію въ 80 дукатовъ и, кромѣ того, на краски и другія принадлежности, «чтобы онъ могъ оставаться спокойнымъ душей и прокормить себя и свою семью». Вотъ всѣ свѣдѣнія Беллини. Извѣстно очень мало хронологическихъ данныхъ относительно его жизни. Въ 1483 году онъ поступилъ въ «Корпорацію» и получилъ титулъ: «Pictor Nostri Domini». Въ 1494 году Синьорія нашла, что оффиціально возложенная на Джамбеллини работа по украшенію залы совѣта во дворцѣ не подвигается впередъ, вслѣдствіе многочисленныхъ частныхъ заказовъ, которыми онъ былъ занятъ, и пригрозила ему приглашеніемъ Перуджино для совмѣстной работы съ нимъ. Это внушеніе оказало желанное дѣйствіе, и художникъ сталъ служить республикѣ съ бо́льшимъ рвеніемъ.

Пожаръ 1577 года уничтожилъ все, что сдѣлалъ Беллини до этого времени. Мы лучше всего знакомимся съ нимъ по величественнымъ запрестольнымъ образамъ, написаннымъ для венеціанскихъ церквей. Пресвятая Дѣва сидитъ на тронѣ подъ балдахиномъ; ее окружаютъ святые и маленькіе ангелы, играющіе на музыкальныхъ инструментахъ; по обѣимъ сторонамъ изображенъ отдаленный ландшафтъ.

Сохранилось также нѣсколько миѳологическихъ и аллегорическихъ сюжетовъ. Беллини обладалъ удивительно тонкимъ пониманіемъ красотъ пейзажа. Его картина «Мученичество св. Петра,» въ Лондонской Національной Галлереѣ — одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ образцовъ пейзажной живописи венеціанской школы. Онъ изучалъ природу и любилъ ея мѣняющіеся виды. На заднемъ планѣ своихъ картинъ онъ часто воспроизводилъ то теплое вечернее освѣщеніе, то яркое сіяніе жгучаго солнца надъ характерными маленькими бѣлыми городками, увѣнчивающими вершины холмовъ.

Беллини умеръ 27-го ноября 1516 года и былъ погребенъ рядомъ со своимъ братомъ въ церкви свв. Іоанна и Павла.

Венера съ зеркаломъ (Бельведерская).

Эта картина была написана Джованни Беллини въ 1515 году, за годъ до его смерти. Это—одинъ изъ рѣдкихъ у Беллини примѣровъ трактовки нагого тѣла.

Венера сидитъ на подушкѣ, покрытой турецкимъ ковромъ. На открытомъ окнѣ стоитъ ваза. Чрезъ окно видны небо и холмистая даль. На карточкѣ, лежащей на полу, находится надпись: «Iohannes Bellinus faciebat MDXV.»

Въ 1659 году это произведеніе входило въ составъ коллекцій великаго герцога Леопольда-Вильгельма. Теперь оно находится въ Бельведерской коллекціи, въ Вѣнѣ.

Пьеро ди-Лоренцо (Пьеро ди-Козимо).

Пьеро ди-Лоренцо былъ также извѣстенъ подъ именемъ Пьеро ди-Козимо потому, что былъ помощникомъ Козимо Росселли. Онъ родился во Флоренціи, въ 1462 году. Восемнадцати лѣтъ отъ роду онъ пріѣхалъ въ Римъ вмѣстѣ со своимъ хозяиномъ, Росселли, и работалъ вмѣстѣ съ нимъ въ Сикстинской часовнѣ. Хотя до самой смерти Росселли, въ 1505 году, онъ продолжалъ работать съ нимъ надъ запрестольными образами для флорентинской церкви Святого Духа, а также и для другихъ церквей, тѣмъ не менѣе на него, повидимому, главнымъ образомъ повліяли Синьорелли, Вероккіо и Леонардо.

Въ 1485 году Фра Бартоломмео работалъ вмѣстѣ съ Пьеро ди-Лоренцо во флорентинскомъ монастырѣ св. Амвросія. Фантазія влекла Пьеро къ миѳологическимъ сюжетамъ. Заднiй планъ его пейзажей, который онъ любилъ украшать живыми существами, полонъ восхитительныхъ подробностей.

Въ Лондонской Національной Галлереѣ находится его «Смерть Прокриды» и приписываемый ему нѣкоторыми критиками портретъ Франческо Ферруччи, который другіе считаютъ, впрочемъ, произведеніемъ Лоренцо Косты.

Пьеро ди-Лоренцо былъ учителемъ Андреа дель-Сарто.

Онъ умеръ во Флоренціи, въ 1521 году.

Венера, играющая съ Купидономъ и спящій Марсъ.

Эта картина Пьеро ди-Лоренцо описана Вазари; она ему и принадлежала. По наслѣдству она перешла къ семьѣ Нерли въ Санъ-Николо (предмѣстье Флоренціи). Въ 1829 году ее пріобрѣлъ Берлинскій Музей.

Купидонъ, увѣнчивающій Венеру.

(Картина Тиціана).

Венера покоится на красномъ бархатномъ ложѣ. Ея лѣвая рука, держащая флейту, лежитъ на бѣломъ сукнѣ. Предъ Венерой — скрипка и раскрытая нотная тетрадь. Купидонъ держитъ вѣнокъ надъ головой богини, а у ея ногъ, на томъ же ложѣ, сидитъ молодой человѣкъ, играющій на лютнѣ. На заднемъ планѣ картинѣ—горный пейзажъ.

Эта картина находилась въ коллекціи королевы Христины въ Орлеанской Галлереѣ. Она была куплена виконтомъ Фицвильямомъ за 1,000 фунтовъ стерлинговъ и находится теперь въ Кэмбриджскомъ Музеѣ.

Копія этой Венеры, о которой упоминаетъ А. Юмъ въ своемъ сочиненіи: «Жизнь Тиціана», находится въ Голькгэмѣ.

Эта картина была куплена Моррисомъ Муромъ на одной распродажѣ въ Лондонѣ въ 1850 году. Тогда она считалась произведеніемъ Мантеньи. Муръ объявилъ затѣмъ, что это оригинальная картина Рафаэля, и основывалъ свое утвержденіе на сравненіи ея съ однимъ рисункомъ Венеціанской Академіи, который приписывается Рафаэлю.

Пассаванте говоритъ, что «Аполлонъ и Марсій» ложно приписываются Рафаэлю, и считаетъ ихъ работой Тимотео Вите. Морелли былъ сперва такого же мнѣнія, но потомъ склонился на сторону доктора Фриццони, по мнѣнію котораго это—произведеніе Перуджино. Нѣкоторые компетентные критики думаютъ, что эту картину написалъ Пинтуриккіо. Таково, между прочимъ, мнѣніе Муррея (Murrey), которое слѣдуетъ считать почти доказаннымъ. Упоминалось также и имя Франча, какъ автора этого произведенія.

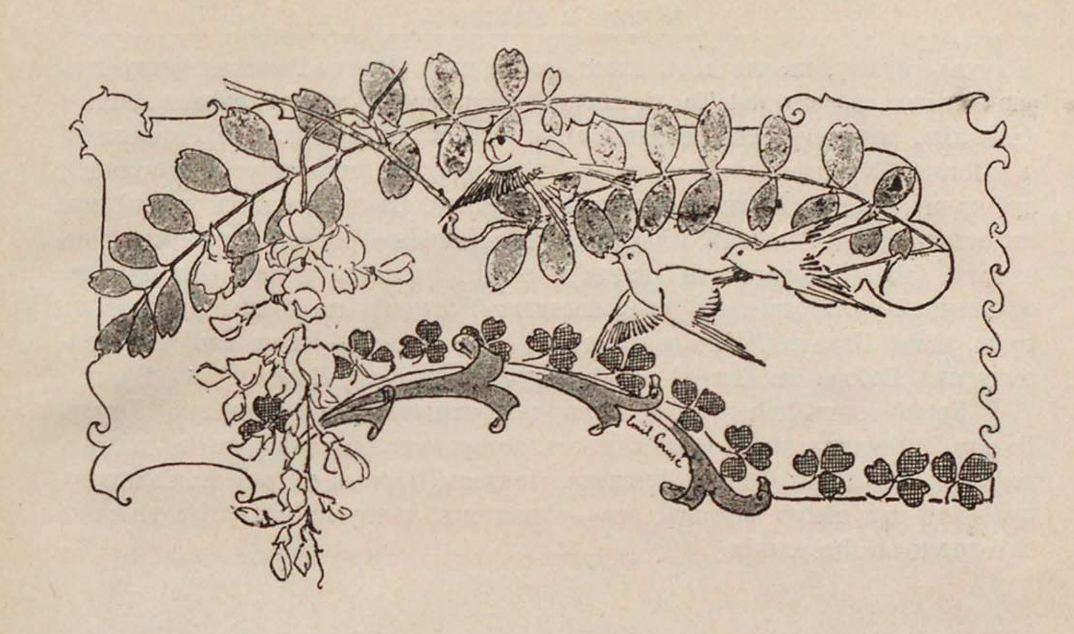
«Аполлонъ и Марсій» были куплены въ 1883 году администраціей парижскаго Лувра за 200,000 франковъ и съ тѣмъ еще условіемъ, что эта картина будетъ повѣшена въ «Квадратномъ салонѣ» (Salon Carré) Лувра и названа «Рафаэлемъ Морриса Мура».

Аполлонъ стоитъ на лѣвой сторонѣ картины, опираясь на посохъ, который онъ держитъ въ лѣвой рукѣ; его лицо обращено направо. Аполлонъ смотритъ съ презрѣніемъ на Марсія, который сидитъ на камнѣ и играетъ на своей флейтѣ. Пейзажъ, изображенный на заднемъ планѣ картины, —

холмы, покрытые кустарникомъ и молодыми тонкими деревьями, извивающаяся рѣка, мостъ на ней, замокъ на берегу, голубыя горы вдали, — напоминаетъ мѣстность между Перузой и Ассизи. Растенія и цвѣты, изображенные на переднемъ планѣ картины, исполнены съ необыкновенной тщательностью и вѣрностью природѣ.

Нѣмецкій художникъ Корнеліусъ, по поводу сомнѣній въ принадлежности «Аполлона и Марсія» Рафаэлю, высказывается такъ: «Если творецъ этой картины—не Рафаэль, то пусть найдутъ художника, равнаго ему и который могъ бы написать такую картину.»

Размѣры «Аполлона и Марсія»: вышина—15 дюймовъ, ширина—11 дюймовъ.



Джуліо Пиппи деи-Джаннуцци (Джуліо Романо).

Джуліо Пиппи деи-Джаннуцци, извѣстный подъ именемъ Джуліо Романо, былъ однимъ изъ немногихъ замѣчательныхъ художниковъ родомъ изъ Рима. Онъ родился въ 1498 году и учился живописи у Рафаэля, который считалъ его самымъ способнымъ изъ своихъ учениковъ. Онъ работалъ, по рисункамъ Рафаэля, въ ложахъ Ватикана; писалъ фреску «Пожаръ Борго», портреты и картины, изображавшія Святое Семейство, въ исполненіи которыхъ принималъ нѣкоторое участіе и самъ Рафаэль.

Умирая, Рафаэль оставилъ Джуліо Романо и его сотоварищу, ученику Джанфранческо Пенни, всѣ свои художническія принадлежности и поручилъ имъ закончить по его рисункамъ декорацію залы Константина въ Ватиканѣ. Въ Римѣ Джуліо декорировалъ миѳологическими сюжетами виллу Ланте, виллу Мадама и Фарнезскій дворецъ. Онъ также писалъ картины въ церквахъ S. Trinita dei Monti (Св. Троицы на Горахъ), S. Prassede, S. Maria dell'Anima и въ ризницѣ Собора св. Петра.

Когда его слава достигла своего апогея, онъ вдругъ впалъ у папы въ немилость. Это случилось вслѣдствіе того, что Маркантойо изобразилъ въ одномъ своемъ рисункѣ какую-то эротическую непристойность; самъ же Маркантойо былъ даже посаженъ въ тюрьму. Въ это время герцогъ Мантуанскій Федериго Гонзага сдѣлалъ Джуліо Романо предложеніе поступить къ

нему на службу, на что тотъ охотно согласился. Джуліо Романо перестроилъ знаменитый дворецъ del Te и декорировалъ его лѣпными украшеніями и фресками, которыя были исполнены его учениками. «Пораженіе Гигантовъ» и «Исторія Купидона и Психеи», написанныя для этого дворца, считаются лучшими произведеніями кисти Джуліо Романо. Въ герцогскомъ дворцѣ онъ написалъ фрески: «Діана на охотѣ» и «Исторія Троянской войны». Онъ началъ, было, декорировать также и соборъ, но эта работа осталась неоконченной вслѣдствіе его скоропостижной смерти въ 1546 году, именно тогда, когда Павелъ III позвалъ его въ Римъ, желая назначить его архитекторомъ Собора св. Петра, на мѣсто умершаго Санъ-Галло.

Кромѣ столь многочисленныхъ декоративныхъ произведеній, Джуліо Романо оставилъ также много картинъ, которыя можно теперь видѣть въ галлереяхъ Флоренціи, Генуи, Дрездена, Лондона, Парижа и Неаполя. Самая популярная изъ этихъ картинъ, это—«Аполлонъ, танцующій съ Музами»; она находится во Флоренціи.

Аполлонъ, танцующій съ Музами.

Оригиналъ этой картины Джуліо Романо находится во Флоренціи, въ Галлереѣ Питти. Существуетъ предположеніе, что картина была написана для украшенія ею клавесина. Ея размѣры: вышина—1 футъ 2 дюйма, длина—2 фута 7 дюймовъ.

Діэго Родригецъ де-Сильва-и-Веласкецъ.

Донъ Діэго де-Сильва-и-Веласкецъ родился въ Севильѣ, въ 1599 году. Его отецъ, Хуанъ Родригецъ де-Сильва былъ по профессіи адвокатъ. Его мать звали Херонима Веласкецъ; вслѣдствіе этого, по андалузскому обычаю, сынъ получилъ фамилію своей матери. Замѣтивъ въ немъ страстное влеченіе къ искусству, родители отдали его въ ученье къ живописцу Франсиско Эррера (Francisco Herrera), но крайне грубое обращеніе этого мастера заставило Веласкеца уйти отъ него. Въ мастерской Пачеко, куда Веласкецъ затѣмъ поступилъ, всѣ вскорѣ признали выдающійся талантъ новаго ученика. Пачеко былъ не изъ первоклассныхъ художниковъ, и поэтому не слѣдуетъ принимать его слова за настоящую монету, когда въ своемъ сочиненіи «Arte de la Pintura» (Искусство живописи) онъ говоритъ, что Веласкецъ обязанъ ему всѣмъ своимъ знаніемъ искусства.

Веласкецъ женился на дочери Пачеко, Хуанѣ, когда ему еще не было девятнадцати лѣтъ. Въ это время у Веласкеца былъ и другой учитель, Луисъ Тристанъ де-Толедо, но никто изъ нихъ не оказалъ большого вліянія на его талантъ.

Веласкецъ неутомимо работалъ и писалъ громадныя композиціи съ образцовъ и съ мертвой натуры. Ему не было еще двадцати лѣтъ, когда были написаны «Поклоненіе волхвовъ» (въ Мадридскомъ Музеѣ) и «Поклоненіе пастуховъ» (въ Лондонской Національной Галлереѣ).

Въ 1622 году Веласкецъ ѣздилъ на короткое время въ Мадридъ; онъ былъ тамъ представленъ первому министру, герцогу Оливарецу. Въ слѣдующемъ году Веласкецъ получилъ отъ Оливареца письмо съ приглашеніемъ пріѣхать въ столицу; при письмѣ были присланы 50 дукатовъ на путевыя издержки. Юный художникъ принялъ предложеніе и отправился въ Мадридъ, взявъ съ собой жену и ея отца, Пачеко. По пріѣздѣ въ Мадридъ онъ былъ немедленно представленъ королю Филиппу IV, который назначилъ его придворнымъ живописцемъ, причемъ ему было положено 20 дукатовъ въ мѣсяцъ жалованья. Веласкецъ написалъ портретъ короля, такъ понравившійся Филиппу, что по его распоряженію лишь одинъ Веласкецъ могъ пользоваться привилегіей писать его портреты, а портреты, написанные другими художниками, должны были немедленно уничтожаться.

Въ первый же годъ своего пребыванія въ Мадридѣ Веласкецъ сдѣлалъ эскизъ портрета принца Уэльскаго, который путешествовалъ, разыскивая себѣ невѣсту.

Въ 1628 году въ Мадридъ пріѣхалъ Рубенсъ и встрѣтился съ Веласкецомъ, который, однако, далеко не былъ для него незнакомцемъ, такъ какъ художники уже переписывались между собой до этой встрѣчи. Въ то время Веласкецъ писалъ свою знаменитую картину «Bebedores.» Между Веласкецомъ и Рубенсомъ завязалась тѣсная дружба. Великій фламандскій мастеръ посовѣтовалъ своему другу посѣтить Италію, что Веласкецъ и сдѣлалъ въ 1629 году, начавъ съ Венеціи, гдѣ онъ скопировалъ картины Тинторетто «Распятіе» и «Тайная Вечеря». Затѣмъ онъ побывалъ въ Феррарѣ, въ Болоньѣ, въ Лоретто и въ Римѣ. Въ этомъ городѣ, по просьбѣ испанскаго посла, Веласкецу была отведена квартира въ виллѣ Медичи.

Въ Мадридскомъ Музеѣ можно видѣть два эскиза, сдѣланные тогда Веласкецомъ и представляющіе садъ виллы Медичи. Въ теченіе своего пребыванія въ Римѣ Веласкецъ копировалъ старыхъ мастеровъ и работалъ надъ своими собственными картинами «Кузница Вулкана» и «Разноцвѣтный плащъ». Въ Неаполѣ, будучи въ гостяхъ у испанскаго вице-короля, онъ познакомился со своимъ соотечественникомъ Риберой (Ribera), прозваннымъ «Lo Spagnoletto». Веласкецъ очень восторгался произведеніями этого художника, и его картины, находящіяся теперь въ Мадридскомъ Музеѣ, были куплены Филиппомъ IV именно по настоянію Веласкеца.

Новыя почести ожидали Веласкеца въ Испаніи. Когда онъ вернулся изъ своего путешествія, король велѣлъ отвести ему во дворцѣ отдѣльную комнату рядомъ съ собственной. Филиппъ хранилъ у себя ключъ отъ двери, которая вела изъ его комнаты въ комнату Веласкеца, и ежедневно его навѣщалъ.

Въ теченіе слѣдующихъ восемнадцати лѣтъ Веласкецъ проявлялъ непрестанную дѣятельность.

Въ 1654 году онъ выдалъ свою дочь замужъ за Мацо-Мартинеца (Mazo-Martinez), который по этому случаю былъ назначенъ замѣстителемъ своего тестя въ должности придворнаго живописца. Самъ же Веласкецъ получилъ высшее назначеніе.

Въ 1648 году онъ вторично ѣздилъ въ Италію, на этотъ разъ по повелѣнію короля, для покупки художественныхъ произведеній, долженствовавшихъ украсить Альказаръ. Проѣхавъ чрезъ главные города Италіи, гдѣ онъ накупилъ шедевровъ искусства для своего государя и пригласилъ нѣсколько италіанскихъ декоративныхъ художниковъ на работу въ Испанію, Веласкецъ возвратился въ Римъ, гдѣ провелъ около года. Во время этого второго пребыванія въ Римѣ онъ написалъ знаменитый портретъ папы Иннокентія X, находящійся нынѣ въ палаццо Доріа. Онъ написалъ тогда еще много другихъ портретовъ, изображая камергеровъ и иныхъ служащихъ папскаго дворца. Паломино говоритъ, что Веласкецъ вызвалъ сильное удивленіе, работая кистями, насаженными на очень длинныя палочки. Такія кисти носятъ теперь названіе «веласкецовскихъ».

Испанскій король съ нетерпѣніемъ ожидалъ возвращенія своего любимца и, наконецъ, послалъ ему приказъ вернуться въ Испанію. Веласкецъ прибылъ въ Барселону въ 1651 году. Король, желавшій еще болѣе возвеличить Веласкеца, назначилъ его Aposentador Major, т.-е. Великимъ маршаломъ Двора. Этотъ постъ не былъ, повидимому, синекурой, такъ какъ Веласкецъ долженъ былъ распоряжаться всѣми приготовленіями для королевскихъ развлеченій и празднествъ. Тѣмъ не менѣе онъ продолжалъ ревностно заниматься своимъ искусствомъ, но нѣкоторые критики усматриваютъ въ произведеніяхъ этого позднѣйшаго періода уклоненіе отъ прежней блестящей манеры. Къ числу этихъ позднѣйшихъ произведеній принадлежатъ «Ткачи ковровъ», «Камерфрейлины», «Эзопъ и Мениппъ» и портреты Филиппа и его семьи.

Въ 1659 году онъ былъ принятъ въ орденъ рыцарей Сантъ-Яго. Вскорѣ послѣ этого событія состоялся бракъ Людовика IV Французскаго съ испанской инфантой Маріей-Терезіей. Веласкецъ долженъ былъ завѣдывать всѣми приготовленіями торжественной церемоніи, долженъ былъ заботиться о квартирахъ для двора на пути къ замку Фонтарабіа, долженъ былъ украсить павильонъ на Островѣ Фазановъ, гдѣ совершилась самая церемонія бракосочетанія Людовика, въ лицѣ его представителя, съ Маріей-Терезіей.

Веласкецъ прекрасно выполнилъ свою задачу, но чрезмѣрныя усилія надорвали его силы и здоровье: онъ вернулся въ Мадридъ больнымъ. Послѣ кратковременнаго кажущагося улучшенія онъ окончательно слегъ и умеръ 6-го августа 1660 года. Жена Веласкеца, Хуана Пачеко, пережила своего мужа лишь немногими днями.

Замѣчателенъ тотъ фактъ, что, несмотря на благоволеніе короля, испанское казначейство потребовало уплаты одного съ четвертью мараведи [1])

[1]) Менѣе 1 копѣйки по настоящему курсу.

изъ имущества, оставшагося послѣ Веласкеца. Зять великаго художника въ теченіе шести лѣтъ уплатилъ половину этой суммы и доказалъ, что другая половина должна быть засчитана вмѣсто недоплаченнаго Веласкецу жалованья по его должности великаго маршала двора.

Венера и Купидонъ.

Богиня, совершенно нагая, покоится на пурпуровомъ ложѣ. Къ зрителю обращена ея спина, но онъ видитъ ея лицо въ зеркалѣ, которое держитъ передъ ней Купидонъ и въ которое богиня смотрится, слегка приподнявъ голову. Она изображена во всю величину человѣческаго роста.

Это одно изъ очень рѣдкихъ въ то время въ Испаніи изображеній нагого тѣла. Инквизиція карала всякаго художника, осмѣлившагося написать «нескромную» картину, штрафомъ въ 1,500 дукатовъ, отлученіемъ отъ церкви и изгнаніемъ на одинъ годъ изъ предѣловъ Испаніи.

Стиль картины свидѣтельствуетъ о томъ, что она была написана въ послѣдніе годы жизни Веласкеца. Извѣстно, что онъ написалъ двѣ картины подобнаго характера: «Венеру и Адониса» и «Психею и Купидона», которыя значились въ инвентарѣ Мадридскаго Альказара въ 1666, 1686 и 1700 годахъ и находились въ Зеркальной залѣ (Salon de los Espejos). Безъ всякаго сомнѣнія, онѣ находились во дворцѣ во время большого пожара, вспыхнувшаго въ 1734 году, въ ночь подъ Рождество, и уничтожившаго дворецъ. Картина «Венера и Адонисъ», по всей вѣроятности, погибла въ пламени, такъ какъ съ тѣхъ поръ и донынѣ мы ничего о ней не слыхали; но «Венера и Купидонъ» была, надо думать, спасена. Это предположеніе подтверждается, быть можетъ, тѣмъ, что на описываемой нами картинѣ, близъ головы Купидона, находится черное пятно, появленіе котораго можно приписать дѣйствію сильнаго жара. Карлъ III не питалъ большой любви къ искусству, а въ особенности къ школѣ Веласкеца. Поэтому очень вѣроятно, что онъ уступилъ эту картину герцогу Альва. О нахожденіи ея у герцога упоминается впервые въ 1776 году Понцомъ (Ponz, «Viage»). Упоминаютъ о ней также Конка (Conca, «Descrizione della Spagna»), въ 1797 г., и Сеанъ Бермудецъ (Cean Bermudez, «Diccionario»).

Эта картина была куплена Уэллисомъ (Wallis) въ 1813 году у Принца Мира [1]), а затѣмъ Морриттомъ (Morritt), за 500 фунтовъ стерлинговъ. Въ 1857 году она выставлялась въ Манчестерѣ.

---

[1]) Такъ Карлосъ IV, король испанскій, назвалъ въ 1795 году своего перваго министра, дона Мануэля де-Годой.

Александро Филипепи (Сандро Боттичелли).

Сандро Филипепи, извѣстный подъ именемъ Боттичелли, родился во Флоренціи, въ 1447 году. Говорятъ, что онъ назвался именемъ золотыхъ дѣлъ мастера, у котораго, будучи мальчикомъ, обучался ювелирному искусству, Такъ какъ тогда всѣ искусства тѣсно соприкасались другъ съ другомъ, то, по всей вѣроятности, въ мастерской же своего хозяина онъ и познакомился съ великими художниками того времени, Вероккіо, Поллайуоло и Фра Филиппо Липпи, ученикомъ котораго онъ сдѣлался и изъ чьего стиля впослѣдствіи онъ выработалъ свой собственный.

Въ живописи онъ оказалъ столь быстрые успѣхи, что, послѣ смерти Фра Филиппо, онъ сталъ считаться лучшимъ художникомъ во Флоренціи, несмотря на то, что ему было всего двадцать три года.

Первымъ самостоятельнымъ произведеніемъ Боттичелли была картина «Мужество», написанная для Меркатанціи (трибуналъ во Флоренціи). Это одинъ изъ нумеровъ той серіи аллегорическихъ картинъ, большая часть которыхъ была исполнена Поллайуоло. Это было въ 1469 году, но еще до этого времени Мадонны Боттичелло славились и раскупались. Круглая «Мадонна» въ Uffizi и другая, находящаяся въ Луврѣ, были написаны въ этомъ же году.

Въ 1478 году онъ получилъ отъ Медичи порученіе изобразить измѣнниковъ Пацци на стѣнахъ Palazzo Publico (государственнаго дворца), послѣ того какъ знаменитый заговоръ привелъ къ паденію рода Пацци. Два года спустя Боттичелли закончилъ фреску св. Августина, въ церкви Всѣхъ Святыхъ, для Веспуччи.

Въ 1481 году Боттичелли иллюстрировалъ Данте, изданнаго Ландино, рисунками перомъ на пергаментѣ, восхитительными какъ по замыслу, такъ

и по исполненію. Они находятся теперь въ Берлинской Королевской Библіотекѣ. Въ этомъ же году онъ написалъ «Обрученіе Пресвятой Дѣвы», во Флорентинской Академіи. Она изображена окруженной ангелами и хоромъ херувимовъ, а по краямъ картины расположены эпизоды изъ жизни четырехъ отцовъ Церкви.

Въ этотъ же періодъ времени Сикстъ IV призвалъ Боттичелли въ Римъ для работы въ Сикстинской часовнѣ вмѣстѣ съ Перуджино, Росселли, Синьорелли и Гирландайо. Въ часовнѣ онъ написалъ, изъ Ветхаго Завѣта: «Казнь Корея, Даѳана и Авирама», и «Моисея, бьющаго египтянъ у колодца»,—а изъ Новаго Завѣта: «Искушеніе Христа въ пустынѣ». Въ этихъ произведеніяхъ индивидуальность и могучій пылъ Боттичелли ярко обнаружились въ движеніи фигуръ, подвижности драпировокъ, а также въ богатыхъ украшеніяхъ платьевъ и тщательной отдѣлкѣ архитектурныхъ орнаментовъ, что было данью вкусамъ времени и традиціямъ тогдашнихъ мастеровъ.

Его стремленіе къ драматизму нашло свое высшее выраженіе въ маленькой картинѣ «Клевета», написанной для Фабіо Сеньи по описанію подобной картины Апеллеса.

Медичи были постоянными покровителями Сандро, и, кромѣ ихъ личныхъ заказовъ, ему часто поручались также и общественныя работы. Для своихъ патроновъ онъ декорировалъ въ окрестностяхъ Флоренціи виллу, въ воспоминаніе обрученія Лоренцо Торнабуони съ Джованной дель-Альбицци. Онъ написалъ знаменитую «Аллегорію Весны» и «Рожденіе Венеры» для Кастельской виллы Козимо Медичи.

Боттичелли сдѣлался ревностнымъ послѣдователемъ ученія Савонароллы и въ порывѣ энтузіазма уничтожилъ очень много своихъ произведеній.

Во Флоренціи онъ считался величайшимъ живописцемъ, но и въ другихъ отрасляхъ искусства его изобрѣтательность и энергія были, кажется, безграничны.

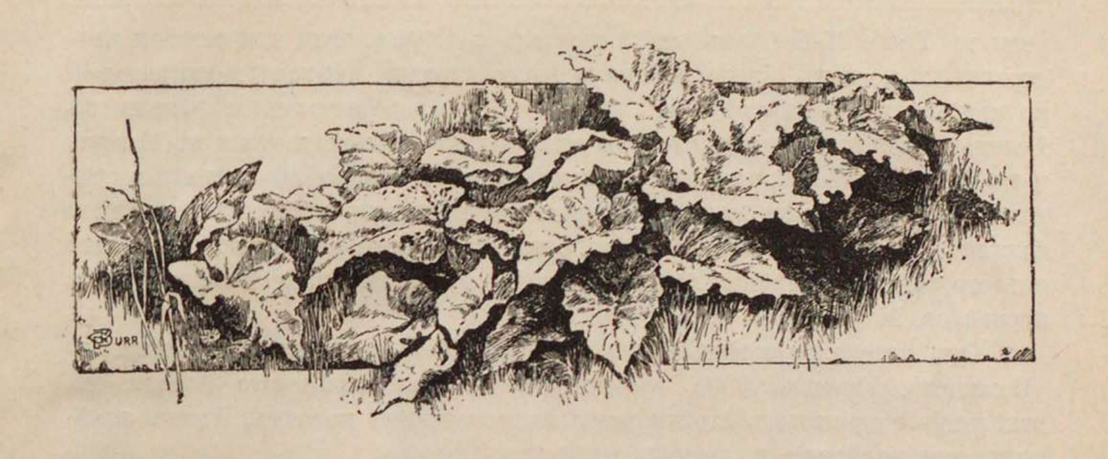
Боттичелли былъ всегда очень беззаботенъ относительно денегъ, а въ старости работалъ безпорядочно, и потому сдѣлался въ концѣ концовъ пансіонеромъ Медичи и другихъ друзей.

Онъ умеръ 15-го мая 1510 года.

Рожденіе Венеры.

Богиня выходитъ изъ раковины, которую влекутъ къ берегу двѣ крылатыя аллегорическія фигуры вѣтровъ.

Эта картина Боттичелли была написана для виллы Козимо Медичи въ Кастелло.



Гвидо Рени.

Гвидо Рени родился въ Кальвенцано, близъ Болоньи, въ 1573 году. Своимъ отцомъ, музыкантомъ по профессіи, онъ былъ отданъ къ Денису Кальварту (Calvaert) для изученія живописи. У этого мастера онъ провелъ десять лѣтъ. Затѣмъ слава Каррачи и ихъ обыкновеніе рисовать прямо съ натуры привлекли Гвидо въ ихъ школу, гдѣ онъ вскорѣ сталъ очень популяренъ, благодаря своему выдающемуся таланту и симпатичной наружности. Онъ написалъ тогда нѣсколько фресокъ въ палаццо Цани, «Св. Бенедикта въ пустынѣ» (въ церкви св. Михаила), «Избіеніе младенцевъ» и «Благочестіе» (въ Болонской Галлереѣ).

Въ 1596 году Гвидо Рени пріѣхалъ въ Римъ, вмѣстѣ со своимъ школьнымъ товарищемъ Альбано, и въ очень скоромъ времени попалъ въ большую милость у папы Павла V. Здѣсь Гвидо изучалъ Рафаэля и древнее искусство, подъ вліяніемъ чего сильно измѣнилъ свой стиль. «Аврора» (въ павильонѣ Роспильези), «Св. Михаилъ» (въ Капуцинской церкви) и «Фортуна» (въ Академіи Св. Луки) могутъ считаться великолѣпными образцами его второй манеры письма.

Случилось, что между Гвидо и казначеемъ папы возникли недоразумѣнія изъ-за денегъ, которыя понадобились Гвидо на какіе-то расходы при исполненіи заказовъ, сдѣланныхъ его святѣйшествомъ. Тогда Гвидо тайкомъ уѣхалъ назадъ въ Болонью и написалъ тамъ для церкви св. Доминика двѣ картины, въ исполненіи которыхъ превзошелъ своего учителя, Людовика Караччи.

Папа пожелалъ вернуть своего любимца. Ему были предложены всевозможнѣйшія льготы, и даже кардиналы послали навстрѣчу ему свои ка-

реты къ Ponte Molle, какъ это полагалось по церемоніалу для встрѣчи иностранныхъ пословъ. Гвидо написалъ много картинъ для папы и для церквей, но при какомъ-то случаѣ опять счелъ себя оскорбленнымъ и уѣхалъ въ Болонью оканчивать тамъ свои работы. Затѣмъ онъ отправился въ Мантую и въ Неаполь. Неаполитанскіе художники, завидовавшіе его славѣ, встрѣтили его очень враждебно и даже угрожали его жизни, вслѣдствіе чего Гвидо долженъ былъ уѣхать изъ Неаполя, оставивъ въ неоконченномъ видѣ одно изъ его замѣчательнѣйшихъ произведеній—«Рожденіе Спасителя», на хорахъ церкви св. Мартина.

Онъ поселился затѣмъ близъ Болоньи. Тамъ онъ написалъ картину «Похищеніе Европы». Она предназначалась для испанскаго короля, но, вслѣдствіе непріятныхъ столкновеній съ испанскимъ посломъ, Гвидо измѣнилъ свое намѣреніе и продалъ ее Франціи.

Съ этого времени началось быстрое паденіе таланта Гвидо Рени. Его стиль утратилъ свою мощь. Гвидо сталъ писать картины крайне небрежно, лишь ради денегъ, копируя свои прежнія произведенія. Затѣмъ онъ предался азартной игрѣ. Этотъ порокъ былъ источникомъ большихъ несчастій для стараго художника.

Гвидо Рени умеръ въ Болоньѣ, въ 1642 году.

Купидонъ даритъ Венерѣ стрѣлу.

Это—одинъ изъ образцовъ второй манеры письма Гвидо Рени. Онъ предпочиталъ тогда серебристые тона.

Эта картина описана Гюбнеромъ (Hübner). Она была куплена въ 1731 году для Дрезденскаго Музея, гдѣ находится и въ настоящее время.

Въ вышину она имѣетъ 4 фута 5 дюймовъ, а въ длину — 5 футовъ 2 дюйма.

Аполлонъ на Парнасѣ.

(Фреска Рафаэля).

Это—одна изъ фресокъ въ Camera della Segnatura, написанныхъ Рафаэлемъ въ Ватиканѣ для папы Юлія II.

Аполлонъ сидитъ подъ лавровыми деревьями на скалѣ, съ которой бѣжитъ Гиппокрена, источникъ вдохновенія Музъ, брызнувшій нѣкогда изъ камня, пробитаго копытомъ Пегаса, и играетъ на инструментѣ, похожемъ на скрипку. Аполлона окружаютъ Музы; налѣво стоитъ Гомеръ съ группой поэтовъ, а на склонахъ скалы—Виргилій, Данте, Пиндаръ, Лесбосская Сафо, Алкей, Анакреонъ и Петрарка, бесѣдующій съ Каминой изъ Ѳивъ. Форма рисунка зависѣла отъ того, что онъ долженъ былъ заполнить пространство надъ окномъ и вокругъ него.

Джованни-Франческо Романелли.

Джованни-Франческо Романелли родился въ Витербо въ 1610 году. Онъ былъ посланъ своимъ отцомъ въ Римъ учиться живописи, а благодаря содѣйствію кардинала Барберини былъ принятъ въ мастерскую Пьетро ди-Кортона, гдѣ прилежаніемъ и талантомъ снискалъ любовь своего учителя. Нѣсколько лѣтъ спустя, Пьетро ди-Кортона, будучи отозванъ изъ Рима въ Ломбардію, поручилъ Романелли и его сотоварищу, ученику Боталлѣ, продолженіе фресковыхъ работъ въ палаццо Барберини. Вернувшись въ Римъ, Пьетро ди-Кортона почему-то удалилъ Романелли изъ своей школы, но тѣмъ не менѣе послѣдній остался въ прежней милости у кардинала Барберини. Романелли сдѣлался послѣдователемъ Бернини и усвоилъ его изящный стиль. «Снятіе со Креста», написанное для церкви св. Амвросія, вызвало въ Римѣ такое восхищеніе, что самъ Пьетро ди-Кортона, въ страхѣ за свою репутацію, написалъ картину «Побіеніе св. Стефана каменьями» и употребилъ всѣ усилія, чтобы превзойти своего бывшаго ученика.

Мозаика «Введеніе во храмъ» въ Соборѣ св. Петра есть копія съ картины Романелли, находящейся въ Картезіанскомъ монастырѣ.

Послѣ смерти папы Урбана VIII кардиналъ Барберини былъ посланъ въ Парижъ. Тамъ онъ рекомендовалъ Романелли кардиналу Мазарини, который пригласилъ художника въ Парижъ и послалъ ему шесть тысячъ луидоровъ на путевые расходы. По пріѣздѣ въ Парижъ Романелли былъ представленъ французскому королю и королевѣ. Ему предложили написать рядъ картинъ на темы изъ «Метаморфозъ» Овидія во дворцѣ Мазарини и на темы изъ «Энеиды» въ Луврѣ.

По возвращеніи въ Римъ Романелли выполнилъ еще нѣсколько значительныхъ работъ.

Онъ умеръ въ Витербо, въ 1662 году.

Венера и Адонисъ.

На лѣвой сторонѣ картины изображена полуобнаженная Венера. Она лежитъ на красномъ ложѣ. Ея ноги прикрыты складками голубого одѣянія, упавшаго съ ея плечъ. Лицо богини обращено вправо. Купидонъ указываетъ ей Адониса, который приближается къ ней. За Адонисомъ бѣжитъ его собака. На заднемъ планѣ—пейзажъ.

Эта картина находится въ Луврѣ. Ея размѣры: 1 футъ $8^3/_4$ дюйма въ вышину и 2 фута 3 дюйма въ длину.

Якопо Каруччи (Понтормо).

Якопо Каруччи болѣе извѣстенъ подъ именемъ Якопо да-Понтормо, отъ одного города во Флорентинскомъ государствѣ, гдѣ онъ родился въ 1494 году. Послѣ смерти отца и матери онъ былъ отданъ кѣмъ-то изъ родственниковъ въ мастерскую Леонардо да-Винчи. Подъ руководствомъ этого мастера онъ учился живописи до 1512 года, затѣмъ нѣкоторое время работалъ съ Пьеро ди-Козимо и съ Альбертинелли. Работая съ послѣднимъ, онъ написалъ картину «Благовѣщеніе», которая привела въ восхищеніе Рафаэля. Когда ему было восемнадцать лѣтъ, его принялъ къ себѣ въ ученики Андреа дель-Сарто и взялъ съ собой на работу въ монастырь dei Servi; въ этомъ монастырѣ Андреа дель-Сарто долженъ былъ написать рядъ картинъ. «Вѣра и Любовь», созданныя кистью Понтормо, вызвали такой восторгъ, что Андреа дель-Сарто увидѣлъ въ своемъ ученикѣ опаснаго соперника и отослалъ его. Слава молодого человѣка уже почти установилась; даже Микель-Анджело сказалъ, что «Понтормо вознесетъ до небесъ искусство фресковой живописи». Четыре года спустя онъ написалъ картину «Посѣщеніе Пресвятой Дѣвы св. Елизаветой» для монахинь монастыря Благовѣщенія. Ему же было поручено нарисовать декораціи для встрѣчи Льва X, который долженъ былъ осчастливить Флоренцію своимъ посѣщеніемъ. Несмотря на успѣшное выполненіе своей задачи, онъ былъ плохо вознагражденъ, но продолжалъ, не унывая, работать изъ любви къ своему искусству. Вазари считаетъ шедевромъ Понтормо «Мадонну со Спасителемъ», находящуюся въ церкви св. Михаила. Въ палаццо Боргерини онъ написалъ исторію Іосифа

въ трехъ фрескахъ. Это произведеніе, поражающее величайшей простотой и прелестью замысла, произвело столь сильное впечатлѣніе на Оттавіано Медичи, что онъ поручилъ Понтормо исполнить нѣсколько фресокъ въ его палаццо, находящемся въ Поджіо-а-Кайана.

Понтормо былъ человѣкъ безпокойнаго характера, постоянно мѣнялъ манеру письма, и это погубило его художественную карьеру. Когда въ 1523 году во Флоренціи разразилась чума, онъ уѣхалъ со своимъ ученикомъ Бронцино въ Картезіанскій монастырь и тамъ всецѣло отдался преобразованію своего стиля; онъ стремился тогда усвоить манеру Альберта Дюрера и принялся расписывать монастырь по подлиннымъ рисункамъ этого мастера, изображавшимъ страсти Іисуса Христа.

Позднѣе онъ рѣшилъ опять передѣлать свою манеру письма и подражать Микель-Анджело; онъ провелъ одиннадцать лѣтъ надъ фресками въ церкви св. Лаврентія (San Lorenzo), но онѣ подверглись всеобщему осужденію и, къ счастью для репутаціи художника, совершенно исчезли. Это былъ послѣдній трудъ; онъ принесъ съ собой такое горькое разочарованіе, что несчастный Понтормо тяжко заболѣлъ и умеръ, во Флоренціи, въ 1557 году.

Понтормо былъ искуснѣйшимъ портретистомъ.

Венера съ Купидономъ.

Эта картина Понтормо была написана по рисунку, составленному Микель-Анджело по просьбѣ его друга Бартоломмео Беттини, для заполненія одного панно въ домѣ, принадлежавшемъ послѣднему и декорированномъ Бронцино.

Получивъ рисунокъ отъ Микель-Анджело, Беттини передалъ его Понтормо, который затѣмъ, вопреки уговору, его продалъ. По словамъ Вазари, этотъ неблаговидный поступокъ очень разсердилъ Микель-Анджело и сильно охладилъ отношенія между нимъ и Понтормо. Оригинальный этюдъ находится теперь въ Неаполитанскомъ Музеѣ и составляетъ часть прежней Фарнезской коллекціи. Его стиль заставляетъ думать, что онъ современенъ картинамъ, украшающимъ куполъ Сикстинской часовни. Что же касается подлинной картины, то издатели сочиненій Вазари утверждаютъ, что она виситъ въ президентской залѣ Флорентинской Академіи. Однако найти несомнѣнный оригиналъ очень трудно. Говорятъ, что Понтормо написалъ двѣ одинаковыхъ картины. Его ученикъ Бронцино, безъ сомнѣнія, написалъ одну или двѣ, а другіе ученики—еще нѣсколько такихъ же картинъ.

Э. Ло (E. Law) даетъ предпочтеніе картинѣ, находящейся въ Hampton Court. «Тотъ фактъ, что ее считали подлиннымъ произведеніемъ мастера въ теченіе 150 лѣтъ, не лишенъ значенія.»

Картина была привезена въ Англію въ 1734 году и выставлена въ Essex House, Essex Street, Strand. Затѣмъ было объявлено, что ее разыграютъ въ лотерею и что каждый билетъ будетъ стоить 10 гиней (около 100 рублей), Лотерея, кажется, не состоялась, а картина была куплена королевой Каролиной отъ имени короля за 1,000 фунтовъ стерлинговъ (около 10,000 рублей). Билеты для входа на выставку были снабжены подробнымъ описаніемъ картины и удостовѣреніемъ ея подлинности, подписаннымъ тремя знатоками. Дуппа (Duppa) въ своей «Біографіи Микель-Анджело», даетъ гравюру-копію этой картины и говоритъ что она-то именно и принадлежала семьѣ Беттини. Теперь она находится въ Hampton Court.

Варки (Varchi) написалъ въ 1549 году цѣлый трактатъ объ этой картинѣ. Она казалась ему столь совершеннымъ произведеніемъ, что, сравнивая эту Венеру съ дивной статуей Праксителя, онъ спрашивалъ: «Какое искусство слѣдуетъ ставить выше, скульптуру или живопись?»

ВЫПУСКЪ VIII.

Бенвенуто Тизи (Да-Гарофало).

Бенвенуто Тизи,—прозванный Гарофало, по имени одной деревни на По, гдѣ его родители владѣли небольшимъ кускомъ земли,—родился въ Феррарѣ въ 1481 году. Въ десятилѣтнемъ возрастѣ онъ былъ отданъ въ ученіе къ Доменико Панетти, искуснѣйшему феррарскому мастеру. Въ 1498 году Гарофало отправился въ Кремону, гдѣ работалъ подъ руководствомъ Боккачино. Однако въ Кремонѣ онъ остался не долго, и его отецъ получилъ отъ Боккачино письмо, въ которомъ послѣдній жалуется на неблаговоспитанность Бенвенуто, бросившаго среди зимы заказанную ему работу и уѣхавшаго въ Римъ, даже не предупредивъ Боккачино и не взявъ изъ его дома своихъ вещей. Въ Римѣ Гарофало сошелся съ флорентинскимъ художникомъ Джованни Балдини и имѣлъ возможность изучить произведенія великихъ флорентинскихъ мастеровъ.

Болѣзнь отца заставила Тизи вернуться на родину. Тамъ онъ тѣсно сдружился съ братьями Джованни и Баттистой Досси, которые оказали сильное вліяніе на его искусство. Впослѣдствіи эти три художника работали вмѣстѣ для Альфонсо д'Эсте.

Въ концѣ 1509 года его призвалъ въ Римъ Джироламо Сакрати, его землякъ и бывшій патронъ, служившій при дворѣ Льва X. Здѣсь онъ увидѣлъ произведенія Микель-Анджело и Рафаэля. Вазари говоритъ, что въ порывѣ энтузіазма онъ «maledíva le maniere di Lombardia» (проклялъ лом-

бардскую манеру) и что съ этого времени стиль Тизи измѣнился къ лучшему. Однако мы должны замѣтить, что, хотя стиль Гарофало сталъ, дѣйствительно, утонченнѣе, но, къ сожалѣнію, онъ впалъ въ условность и часто повторялъ одни и тѣ же типы. Онъ утратилъ ту свѣжесть и мощь, которыми отличались его раннія, феррарскія, произведенія, украшающія теперь римскую Боргезскую Галлерею. Въ Римѣ онъ провелъ около восемнадцати лѣтъ, въ 1511 году работалъ въ Мантуѣ, а окончательно основался въ Феррарѣ въ 1512 году. Тамъ онъ написалъ много запрестольныхъ образовъ.

Морелли и другіе критики приписываютъ Гарофало нѣсколько значительныхъ произведеній, носящихъ теперь имя Ортолано.

Соотечественники прозвали его «феррарскимъ Рафаэлемъ».

Онъ ослѣпъ на одинъ глазъ за девять лѣтъ до смерти, но это, повидимому, не повліяло на его художественную дѣятельность.

Гарофало умеръ въ Феррарѣ, въ 1559 году.

Онъ былъ женатъ на вдовѣ, Катеринѣ ди-Амброджіо Скоперти, и имѣлъ отъ нея нѣсколькихъ дѣтей. Его младшій сынъ Джироламо, рожденный въ 1536 году, отличался ученостью и сдѣлался ректоромъ университета въ Феррарѣ.

Марсъ и Венера.

Эта картина Тизи была привезена изъ Феррары въ Модену въ 1618 году и оставалась тамъ, въ Большой Герцогской Галлереѣ, до 1746 года, Теперь она находится въ Дрезденскомъ Музеѣ.

Ея размѣры: высота—4 фута 4 дюйма, длина—7 футовъ 9 дюймовъ.

Аньоло ди-Козимо (Бронцино).

Аньоло ди-Козимо, извѣстный подъ именемъ Бронцино, родился въ 1502 году, въ Монтичелли, въ окрестностяхъ Флоренціи. Сперва онъ былъ ученикомъ Раффаэлино дель-Гарбо, но вскорѣ оставилъ его и перешелъ къ Понтормо. Онъ сдѣлался любимымъ ученикомъ этого художника и работалъ вмѣстѣ съ нимъ во флорентинской церкви св. Лаврентія. Онъ же заканчивалъ картины Понтормо, умершаго до окончанія работъ.

Бронцино писалъ и фрески и масляныя картины. Онъ былъ большимъ поклонникомъ Микель-Анджело и старался подражать его грандіозному и строгому стилю. Портреты, написанные Бронцино, отличаются удивительно тонкой работой. Космо Медичи очень ему покровительствовалъ. Бронцино часто писалъ портреты Космо, а также его жены, Элеоноры, и другихъ членовъ семьи. Знаменитый портретъ «Цезарь Борджіа», считавшійся долго произведеніемъ Рафаэля, находившійся сперва въ Галлереѣ Боргезе, а затѣмъ проданный Франціи, приписывается теперь Бронцино компетентнѣйшими изъ критиковъ.

Этотъ замѣчательный художникъ былъ другомъ Вазари. Его произведенія отличаются нѣкоторой манерностью, чѣмъ страдаютъ картины большинства послѣдователей Микель-Анджело. Болѣе всего восхищаются портретами, написанными Бронцино.

Онъ умеръ во Флоренціи, въ 1572 году.

Венера, Купидонъ и Сатиръ.

Венера завладѣла лукомъ Купидона. Онъ старается отнять его у нея. За борющимися Венерой и Купидономъ подсматриваетъ Сатиръ. Драпировки выполнены въ зеленой, красной и синей краскахъ.

Эта картина Бронцино находится въ Римѣ, въ Галлереѣ Колонна. Она имѣетъ въ вышину—4 фута 6 дюймовъ, а въ длину—8 футовъ.

Венера и Адонисъ.

(Картина Тиціана).

Венера обхватила и не пускаетъ Адониса, который, держа одной рукой свору собакъ, а въ другой—копье, старается освободиться изъ объятій богини.

Эта картина находилась въ Римѣ, въ Галлереѣ Колонна, гдѣ была извѣстна подъ названіемъ «Кефалъ и Прокрида». Въ 1800 году ее купилъ англичанинъ Дей; затѣмъ она перешла въ коллекцію Ангерштейна. Въ 1824 году она была куплена англійскимъ правительствомъ и стала государственной собственностью.

Тиціанъ написалъ нѣсколько картинъ такого же содержанія, дѣлая лишь незначительныя измѣненія. Первообразомъ ихъ всѣхъ считается картина, находящаяся въ Мадридскомъ Музеѣ.

Антоніо Поллайуоло.

Антоніо Поллайуоло родился во Флоренціи, около 1429 года. Онъ былъ посланъ своимъ отцомъ учиться золотыхъ дѣлъ мастерству у Бартолуччіо, отчима Гиберти. Его талантъ былъ столь замѣчателенъ, что Гиберти, работавшій тогда надъ центральными вратами въ Баптистеріи (Крестильницѣ), взялъ его себѣ въ помощники и поручилъ ему моделированіе гирляндъ, обрамляющихъ эти врата. Онъ мастерски справился съ этой задачей. Въ 1452 году Антоніо открылъ свою собственную мастерскую золотыхъ издѣлій. Онъ сталъ изучать рисованіе и изготовлять небольшіе восковые рельефы, которые своимъ изяществомъ превзошли все, что дѣлалось до этого времени, а потому ему и поручили исполнить серебряные барельефы для алтаря церкви св. Іоанна. Онъ изобразилъ «Пиръ Ирода», «Танецъ Иродіады» и «Св. Іоанна» посреди алтаря. Ему были заказаны серебряные канделябры; онъ украсилъ ихъ дивными рельефными рисунками. Онъ создалъ много мастерскихъ произведеній для другихъ италіанскихъ церквей. Онъ прославился также прекрасными своими работами изъ бронзы. Вазари говоритъ, что, желая подвинуть впередъ искусство, Поллайуоло ранѣе всѣхъ другихъ сталъ изучать анатомію при помощи разсѣченія труповъ.

Нѣсколько позднѣе онъ занялся живописью, которой научился у своего брата Пьеро, бывшаго ученикомъ Андреа дель-Кастаньо. Въ живописи онъ

тоже очень скоро обнаружилъ большой талантъ и въ 1476 году написалъ для палаццо Пуччи картину «Мученичество св. Севастіана», находящуюся теперь въ Лондонской Національной Галлереѣ. Между башнями церкви св. Миніати, съ наружной стороны входа, онъ написалъ св. Христофора гигантскихъ размѣровъ и такой красоты, что, говорятъ, Микель-Анджело воспользовался имъ, какъ образцомъ для своей статуи Давида.

Поллайуоло принадлежалъ къ числу тѣхъ художниковъ, которые ранѣе другихъ употребляли масляныя краски во Флоренціи.

Онъ написалъ для Лоренцо Медичи нѣсколько «Подвиговъ Геркулеса». Въ Uffizi находятся двѣ уменьшенныхъ копіи этихъ картинъ. Антоніо и Пьеро Поллайуоло работали вмѣстѣ, и поэтому неизвѣстно, какая доля труда принадлежитъ Пьеро въ произведеніяхъ, подписанныхъ именемъ Антоніо Поллайуоло.

Папа Иннокентій VIII призвалъ Антоніо въ Римъ и поручилъ ему изготовить модель гробницы Сикста IV. Эта гробница, отлитая изъ бронзы, одинъ изъ прекраснѣйшихъ памятниковъ того времени.

Онъ же составилъ для папы Иннокентія рисунокъ, по которому былъ исполненъ внѣшній видъ Бельведерскаго дворца въ Ватиканѣ.

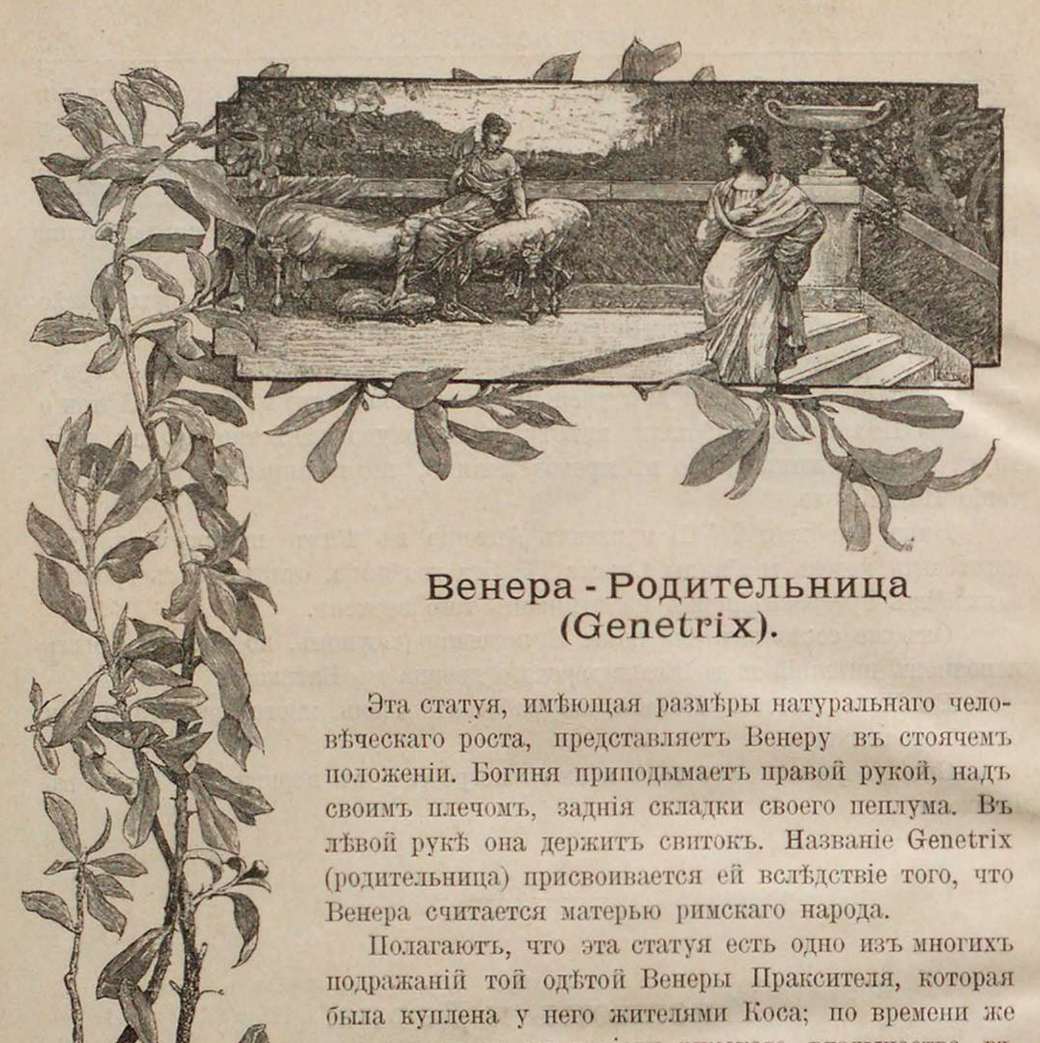
Въ Римѣ Антоніо Поллайуоло работалъ очень много, разбогатѣлъ и очень прославился.

Онъ умеръ въ 1498 году и былъ погребенъ въ церкви св. Петра въ Винколи.

Аполлонъ и Дафна.

Нимфа, застигнутая богомъ врасплохъ, желаетъ избѣжать его страстныхъ объятій и для этого превращается въ лавровое дерево. Съ ея руками метаморфоза уже совершилась.

Эта картина Поллайуло написана на панно ($11^1/_4$ дм. $\times$ $7^1/_2$ дм.). Она находится въ Лондонской Національной Галлереѣ.



Венера - Родительница (Genetrix).

Эта статуя, имѣющая размѣры натуральнаго человѣческаго роста, представляетъ Венеру въ стоячемъ положеніи. Богиня приподымаетъ правой рукой, надъ своимъ плечомъ, заднія складки своего пеплума. Въ лѣвой рукѣ она держитъ свитокъ. Названіе Genetrix (родительница) присвоивается ей вслѣдствіе того, что Венера считается матерью римскаго народа.

Полагаютъ, что эта статуя есть одно изъ многихъ подражаній той одѣтой Венеры Праксителя, которая была куплена у него жителями Коса; по времени же она относится къ періоду римскаго владычества въ Греціи.

Подобная статуя находится также въ парижскомъ Луврѣ; вмѣсто свертка она держитъ въ рукѣ яблоко. Есть еще двѣ: одна въ Неаполитанскомъ Музеѣ, другая у лорда Лейстера (Leicester), въ Голькгамѣ (Holkham); эта послѣдняя держитъ въ рукѣ вазу.

Ученый Варронъ (Varro) говоритъ, что Венера Genetrix была изваяна Аркесилаемъ.

Археологи много спорили объ этой статуѣ: нѣкоторые изъ нихъ считали ее изображеніемъ одной изъ Музъ; другіе, болѣе опредѣленно, видѣли въ ней музу Евтерпу. Споръ разрѣшился благодаря тому, что была найдена медаль, на которой императрица Сабина изображена въ той же самой позѣ, съ такимъ же одѣяніемъ и съ круговой надписью: VENVS GENETRIX.

Эта статуя находится въ музеѣ Uffizi, во Флоренціи. Въ ней реставрированы слѣдующія части: обѣ ступни ногъ, вся правая рука, кисть лѣвой руки и часть драпировки.

2010517087